

La balsa de la Medusa

Números 5-6

1988



LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

1988

Portada, R. B. Kitaj, *Rock Garden* (The Nation), 1981, Malborough Fine Art, London.
y José A. Sánchez A. *esol y*
Amelia Valera, *Del mito a la igualdad*
Edita: Visor, S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Brito, 25, 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.
Correspondencia, Librería Antonio Machado, Fernando VI,
número 17,
28004 Madrid.

NOTAS

Precio del ejemplar, 600 ptas. Suscripción anual (cuatro números),
español 2.500 ptas. Extranjero 3.000 ptas. Anuncios 1.500 ptas.

Precio de este ejemplar 1.200 ptas.

Charo Crego *El arte extraño*

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan
los autores de los artículos. La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan
los autores de los artículos. La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan
los autores de los artículos.

Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, V. B.

LIBROS

- W. Cañizares 150 *Sobre Peirce: De la lógica-semiótica y el arte simulatorio*
Fca. Pérez Carreño 155 *Una ocasión perdida*
J. J. Álvarez González 161 *Estilo y estructura en la música del periodo clásico según Charles Rosen*
Francisco Giménez Gracia 168 *Los secretos de la filosofía iluminista*
Angel Rivero 173 *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*

Depósito Legal: M. 2.152-1987.
Impreso en España por Gráficas Múrcel,
c/ Bahigas, s/n. Getafe (Madrid).

Consejo de Redacción, Valeriano Bozal (director), Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño, **La balsa de la Medusa.**

Portada, R. B. Kitaj, *Rock Garden (The Nation)*, 1981, Malborough Fine Art, London.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

Correspondencia, Librería Antonio Machado, Fernando VI, número 17, 28004 Madrid.

Precio del ejemplar, 600 ptas. *Suscripción anual* (cuatro números), España, 2.200 ptas. Europa, 3.000 ptas. América, 3.500 ptas.

Precio de este ejemplar doble, 1.200 ptas.

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Depósito Legal: M. 5.125-1987.
Impreso en España por Gráficas Muriel,
c/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

Números 5-6 1988

- Andreas Lotha 5 *De nobis ipsis o Máximas morales more aristotelico*
- Joan Didion 13 *El Album Blanco*
- Gonzalo Abril 42 *Lo cómico y su reverso: homenaje a Charlot*
- Carlos A. Conchillo y José A. Sánchez 50 *Ulises y el silencio de las sirenas*
- Amelia Valcárcel 62 *Del miedo a la igualdad*
- Valeriano Bozal 81 *Eduardo Arroyo: Veinticinco años después*
- Julio Seoane 103 *Antiguos, modernos y contemporáneos*

NOTAS

- Noam Chomsky 118 *La población y la violencia del estado*
- Carlos Piera 121 *Tal vez un repaso*
- Charo Crego 124 *El arte extramuros*
- C. Peña-Marín 133 *Cuerpos rotos*
- José M.^a García López 135 *Lo que ningún ángel sabe. Tres imágenes en el cielo sobre Berlín*
- Notas de lectura 142 *Sobre el «Goethe, Heine» de Manuel Sacristán, C. T. Marguerite Yourcenar, A beneficio de inventario, V. B.*

LIBROS

- W. Cañizares 150 *Sobre Peirce: De la lógica-semiótica y el arte simulatoria*
- Fca. Pérez Carreño 155 *Una ocasión perdida*
- J. J. Álvarez González 161 *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*
- Francisco Giménez Gracia 168 *Los secretos de la filosofía iluminativa*
- Angel Rivero 173 *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*

DOCUMENTOS

Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre *La situación penitenciaria de España, 178*

Extractos del *Sumario de Agustín Rueda Sierra, 195*

NOTAS

Precio del ejemplar, 600 pts. Suscripción anual (cuatro números), 2000 pts. (incluye envío).

Carlos Pietschmann, *El arte de la escritura*, 124 El arte de la escritura
C. Peña-María, *El arte de la escritura*, 133 El arte de la escritura
José M. García López, *El arte de la escritura*, 135 El arte de la escritura
Notas de la lectura de *El arte de la escritura*, 145 El arte de la escritura
Yoncker, A. *El arte de la escritura*, 150 El arte de la escritura

LIBROS

W. Gairdner, *De la lógica-semiótica*, 150 De la lógica-semiótica
Fca. Pérez Carroño, *Una ocasión perdida*, 152 Una ocasión perdida
J. J. Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*, 161 Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen
Francisco Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminista*, 168 Los secretos de la filosofía iluminista
Ángel Rivero, *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*, 173 Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud

Depósito Legal: M. 5.125-1987.
Impreso en España por Gráficas Muriel, S.A. (Madrid).
C/ Belduque, s/n. Getafe (Madrid).

DE LAS ENCRUCIJADAS O CRUCES DE CAMINOS

DE NOBIS IPSIS O MAXIMAS MORALES MORE ARISTOTELICO

Andreas Lotha

1

Un espíritu en exceso amplio puede disolverse.

2

La única medida la dicta el momento. Todo queda, pues, a nuestro percibir.

3

Pretender avanzar más allá de nosotros es megalomanía; y si el mundo nos viniese pequeño pereceríamos. Por eso nos parece aconsejable conocer los límites.

4

Más sería necio concebir que los límites son los que nos dicta la inconsciencia: el yo se define por sus posibilidades.

5

Otros piensan que esas posibilidades son ilimitadas. El yo, para ellos, sobrepasa todo momento. Nosotros decimos que así se encuentran siempre en el borde imposible de sí mismos, donde la mirada queda oscurecida por el vértigo.

6

Algunos dioses se mofan de nosotros, velando nuestra mirada y trocándonos el momento. Nos hacen, así, imposibles. Nosotros pensamos que es necesario guardarse del furor de tales dioses.

7

Otros dioses, por el contrario, acompañan amablemente nuestro existir. Son consejeros de nuestro mirar y conocen la medida posible, pero no cercenada, de nuestro cuerpo. A ellos debemos darles, al menos, el tributo de nuestro sueño y el homenaje de nuestro placer.

8

No todo puede ser dicho ni tampoco debe serlo. Un hombre todo transparente quebraría como el cristal y nada pondría de su parte, ni siquiera el juego de su ocultamiento. Pero el hombre que hace de su vida un juego de opacidad, probablemente es que nada guarda, ni siquiera para sí. (Algunos afirman que existimos porque otros nos contemplan.)

DE LAS ENCRUCIJADAS O CRUCES DE CAMINOS

9

Aunque toda la vida parezca, al ojo necio, indefinida, es necesario decir, con verdad, que existen momentos señalados donde se cruzan los caminos posibles de nuestra vida. Más que nunca es deseable que nuestro ojo posea la capacidad de mirar. Pues cabe que, por apresuramiento, quede orillado el único camino que conduce a la felicidad. Por eso decimos que la felicidad del hombre es la dosis incierta de su capacidad de conocer la ocasión.

10

(Otros insisten en que la felicidad sólo mora en la inconsciencia, pues es dolor el conocimiento. A algunos, ciertamente, les dieron los dioses la capacidad del goce sin conocimiento. Mas, son los menos, y nunca deben ser envidiados, pues a los que saben en nada satisfaría aquel estado, sino fuera como ensoñación. Al fin, se desea poseer lo que no se tiene, mas no a costa de lo que nos constituye.)

11

Quando se alcanza el momento —cuya noticia es hija de los dioses— todo nuestro afán se vuelca en saber elegir. No es banal la circunstancia, sino la capacidad del hombre que la vive.

12

El sabio sabe que no hay definición exacta de sus límites. No vive, pues, en el centro de las cosas, sino de sí mismo. Por eso un espíritu en exceso amplio puede disolverse y la medida es la del momento.

13

(No os extrañéis si hay ocasiones en las que nuestra actitud desconcierta. Sólo nuestra mirada percibió la exigencia exacta de lo que otros consideraban periférico. No es prudente el atenderles, pues están atados a la inconsciencia de sus límites.)

14

(Otros, no obstante, opinan que no hay caminos que sean alternativos. Dirían verdad si no fuese porque el curso mismo del vivir fijara sus prioridades. Pero tal vez sea un bello sueño enviado por los dioses, en forma de consuelo. Al fin, es máximamente humano.)

15

Los cruces de caminos dan al sabio la noción de lo que es su frontera interna. El sabe que el centro de nuestro yo se afana por ceguera con confundirse con el centro de las cosas. También sabe que tal afán es el contrapeso de la sabiduría.

16

No debemos extrañarnos de ver perplejo al sabio. Sólo él sabe hacer de la duda su camino. Hasta sus pasos titubean de mera humanidad al alcanzar las encrucijadas. Incluso cabe que entonces haga del dolor su testimonio. Dejadle, pues, así fue marcado su destino.

17

Hallarás el centro de ti mismo si no haces del tiempo un exigente y apresurado juez, pues él sabe de la medida de los hombres, distinta de la medida de las cosas.

18

El saber es conocer las posibilidades que se encierran en los límites. Más vale, al fin, lo que nos dicen la palabra, los sueños o los actos que lo que nos arroja ante los ojos la vestimenta.

19

(Algunos, no obstante, recuerdan con acierto que lo que poseen el corazón y el espíritu se afanan por poseerlo, también, el pie y el calcañar. Pues lo que tiene un fulgor especial, si bien no debe herir, debe de algún modo aparecerse con belleza. No dudes en conocer eso que se transparenta. Lo otro deslumbra y no ilumina.)

20

Saber elegir es la única virtud que define, con acierto, al sabio: él sabe la medida de sí y del momento.

21

Se equivocan quienes centran el afán en el equívoco velo de su sentida obligación. Esta es ciega si carece de conocimiento.

22

(Cuentan que un día se empeñó un hombre egipciaco en la labor cotidiana de su heredad. Pereció entre el barro y las corrientes de su campo anegado por la dádiva del dios del río. Sólo olvidó de su herencia el saber del momento.)

23

Parece sabia la desconfianza en la necesidad del comportamiento esperado por la ley. Esta es ciega a la ocasión y como hija espúrea de ella.

24

No olvidemos que nada hay más inesperado que nosotros mismos. Por eso aconsejamos vivir en el borde posible de nuestra vida, y por eso se dice popularmente que nuestro centro es nuestra frontera. Mas probablemente sea más sabio afirmar lo contrario.

25

El sabio sabe que nada tiene por cerrado. No solicite vanamente su consejo.

26

Nosotros pensamos que ningún hecho ni ninguna actividad es cadena del hombre y que sólo forman parte del destino que le confirieron los dioses. De su amabilidad es de esperar que le suministren el conocimiento y la palabra.

27

No inquieras, con insistencia, el sentido de los acontecimientos. El pudor debiera hacerte reconocer lo que tu preguntar proclama.

DE LOS ESPEJOS

28

El sabio, al hundir su mirada en su imagen, más ve el vacío que su rostro, pues fuimos hechos para contemplar, no para contemplarnos. La vista de nuestra mano inerte puede conducir a la repugnancia.

29

Otros dicen que sólo existimos porque somos vistos. Mas yerran, pues al mirarnos no nos vemos. Por eso, algunos se afanan en agarrar la imagen que reflejan los amigos: desconocen quiénes son.

EL ALBUM BLANCO

30

Bien valen, para conocerse, los objetos que se han poseído. Son el camino de lo que se ha ido siendo. Y de esta forma nos conocemos como hijos de lo que hemos ido poseyendo, mas ya no tenemos.

31

La ocasión pasada sólo se testimonia en la memoria que se encierra en las cosas que fueran poseídas.

32

Los amantes no se reflejan a sí mismos al contemplarse. Por eso intentan sorprender sus mutuas miradas furtivas.

33

Si pudiéramos poseernos a nosotros mismos careceríamos de recuerdo. Los dioses, al concedernos la memoria, nos cegaron. Por eso la sabiduría es un intento impío de conocer la ocasión. De ahí la venganza divina.

34

Los espejos descubren lo que se oculta en torno a la imagen ajena. En caso contrario son el brillo de una espada que, como la muerte, atrae.

35

El sabio conoce que no sólo hay encrucijadas en los caminos y fronteras de su vida: también hay zanjas y obstáculos para sus pies. Por eso son ciertos muchos dichos populares.

36

Osar conocerse, mas no osar mirarse. Tal dicen es la palabra del sabio. Mas sería deseable completar: osar ser conocido, mas no fácilmente.

37

La amabilidad del trato con los hombres refleja una caricia de los dioses benevolentes. Mas no todos merecen ser conocidos.

38

Nada hay más ambiguo que una mirada. Pero a veces las palabras que la acompañan quieren ocultar lo que sólo puede ser dicho entre velos.

39

Todos confían en los actos. Muchos en las palabras. Algunos solamente en lo que se transparenta.

EL ALBUM BLANCO

Joan Didion

I

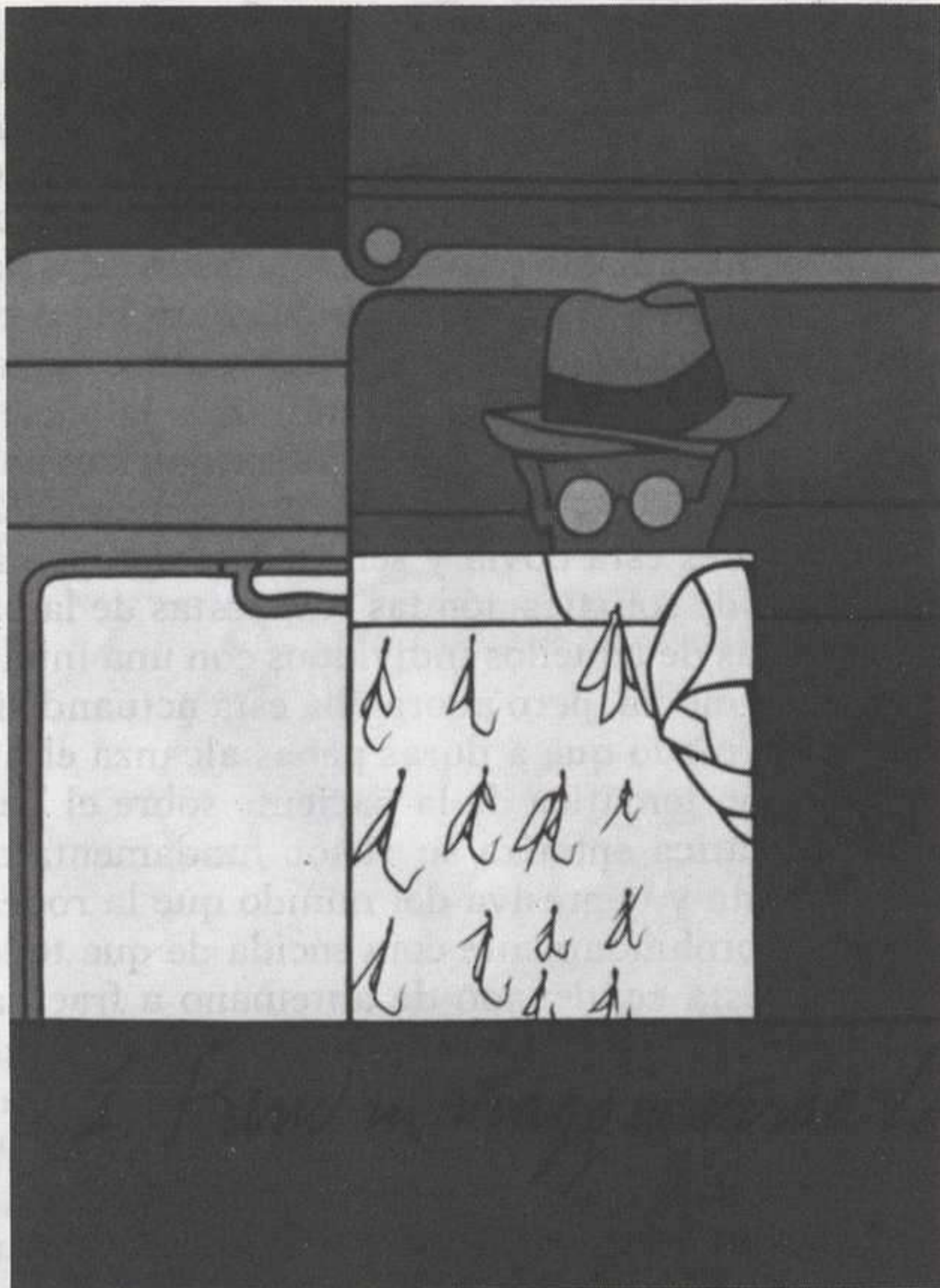
Nosotros mismos nos contamos historias para poder vivir. La princesa está presa en el Consulado. El hombre de los caramelos se llevará a los niños al mar. La mujer desnuda en la cornisa de la ventana del decimosexto piso es una víctima del ácido o una exhibicionista; sería «interesante» saberlo. Nosotros mismos nos decimos que es diferente que la mujer desnuda vaya a cometer un pecado mortal o vaya a realizar una protesta política o vaya a ser, como la visión aristofánica, devuelta a la condición humana por el bombero vestido con una sotana que se puede ver en la ventana detrás de ella, el que sonrío al teleobjetivo. Esperamos el sermón en el caso de suicidio, la lección social o moral en caso del asesinato de cinco personas. Interpretamos lo que vemos, seleccionamos la propuesta más factible. Vivimos totalmente, en especial los que somos escritores, con la imposición de una línea narrativa por encima de imágenes disparatadas y con las «ideas» con las que hemos aprendido a paralizar la fantasmagoría cambiante, la cual es nuestra experiencia real.

O al menos lo hacemos a veces. Estoy hablando aquí de la época en la que empecé a dudar de las premisas de todas las historias que siempre me he contado, una situación normal, pero que encontré problemática. Supongo que este período empezó hacia 1966 y continuó hasta 1971. Durante estos cinco años yo parecía, a primera vista, un miembro suficientemente competente de una comunidad u otra, una firmante de contratos y tarjetas de embarque, una ciudadana: un par de veces al mes escribía para una revista u otra, publiqué dos libros, trabajé en varias películas, participé en la paranoia del tiempo, en la cría de un niño pequeño y en la diversión de muchísima gente en mi casa; hice cortinas de cretona para los dormitorios de invitados, me acordé de preguntar a los agentes si cualquier reducción de puntos iría al mismo tiempo que la financiación, puse las lentes a remojar los

sábados por la noche para el puré de lentejas de los domingos, hice los pagos FICA trimestralmente y renové mi carnet de conducir a su debido tiempo, dejando en blanco en el examen escrito sólo la pregunta sobre la responsabilidad financiera de los conductores californianos. Fue una época de mi vida en la que fui frecuentemente «nombrada». Los niños me nombraron madrina, me nombraron conferenciante y miembro del jurado, interlocutora en coloquios y ponente. Fui incluso nombrada, en 1968, «La mujer del año», por *Los Angeles Times*, junto con la señora de Ronald Reagan, la nadadora olímpica Debbie Meyer, y otras diez mujeres de California que parecían estar relacionadas con buenas acciones. Yo no hacía buenas acciones pero intentaba enterarme de todo, era responsable; reconocía mi nombre cuando lo veía. De vez en cuando contestaba incluso las cartas que me llegaban, no exactamente al recibirlas, sino bastante después, particularmente si las cartas eran de desconocidos. Tales respuestas comenzarían con un «Durante mi estancia en otro país en estos últimos dieciocho meses.»

Como improvisación tal tipo de respuesta era más que suficiente. El único problema era que toda mi educación, todo lo que me habían dicho los demás y lo que yo misma me había dicho, insistía en que la producción nunca implicaba improvisación: se suponía que tenía un guión y que no lo había seguido; se suponía que oía la señal de entrada y que ya no la hacía caso; se suponía que conocía el argumento, pero todo lo que conocía era lo que veía: flashes de secuencias variables, imágenes sin «significado» más allá de su orden temporal, no una película sino una experiencia frustrante. En lo que probablemente fuera la mitad de mi vida todavía quería creer en la narración y en la inteligibilidad de la narración, pero saber que se puede cambiar el sentido con cada corte era empezar a percibir la experiencia como más eléctrica que ética.

Durante este período repartí mi tiempo en lo que era para mí la justa medida entre Los Angeles, Nueva York y Sacramento. Para muchos de mis conocidos pasé una cantidad de tiempo exagerada en Honolulu, lo que hacía parecer que yo podría pedir en cualquier momento al servicio de habitaciones una teoría revisionista de mi propia historia, adornada con una orquídea. Seguí el funeral de Robert Kennedy desde un mirador en el Royal Hawaiian Hotel de Honolulu, y también los primeros informes desde My Lai. En la playa de Royal Hawaiian releí toda la obra de George Orwell, y también leí, en los periódicos que llegaban con un día de retraso desde el continente, la historia de Betty Landsdown Fouquet, una mujer de 26 años de un rubio descolorido que salvó de la muerte a su hija de cinco años en el centro divisor del interestado 5, algunas millas al sur de la última salida Bakersfield. La niña, cuyos dedos habían quedado atrapados en la alambrada de Cyclone y que doce horas más tarde fue rescatada por la patrulla de



Valerio Adami, *Sigmund Freud in viaggio verso Londra*, 1973.

autopistas californiana, informó que había corrido durante «un montón de tiempo» tras el coche donde iban su madre, su padrastro, y su hermano y su hermana. Algunas de estas imágenes no encajaban en ninguno de los relatos que conocía. Otra escena:

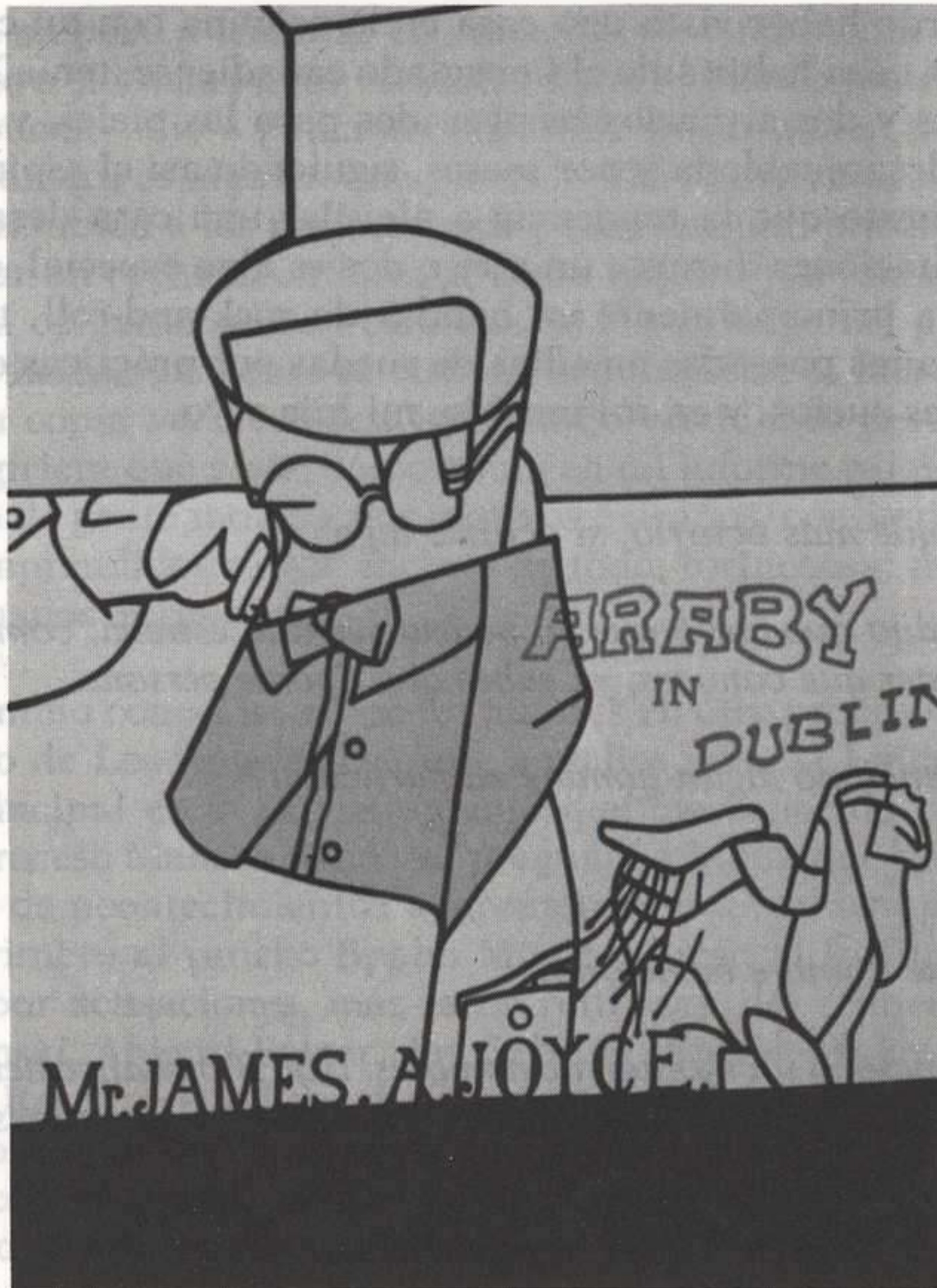
«En junio de este año una paciente experimentó un ataque de vértigo, náusea, y la sensación de que se iba a desmayar. Un minucioso examen médico no obtuvo resultados positivos y fue internada en Elavil, 20 mg., mare... El resultado del Rorschach describe una personalidad en proceso de deterioro con abundantes signos de pérdida de defensas e incapacidad en aumento del ego para mediar el mundo de la realidad y hacer frente a un stress normal... Emocionalmente, la paciente se ha alienado a sí misma, casi por completo, del mundo de los otros seres humanos. Su vida interior parece haber sido absorbida prácticamente en su totalidad por preocupaciones libidinosas primitivas y regresivas muchas de ellas deformadas y excén-

tricas... En sentido técnico los controles afectivos básicos parecen estar intactos, pero está igualmente claro que en la actualidad están mantenidos insegura y débilmente por una variedad de mecanismos de defensa incluidos la intelectualización, los mecanismos obsesivo-compulsivos, la proyección, la reacción-formación y la somatización, todos ellos parecen ahora ser inadecuados para su tarea de controlar o contener un proceso psicopático subyacente y, por tanto, están abocados al fracaso. El contenido de las respuestas de la paciente es muy poco convencional y con frecuencia excéntrico, unido a preocupaciones sexuales y anatómicas, y el contacto básico con la realidad a veces está obvia y seriamente desacoplado. En calidad y nivel de sofisticación las respuestas de la paciente son características de aquellos individuos con una inteligencia por encima de la media, pero ahora ella está actuando intelectualmente de un modo que a duras penas alcanza el nivel medio. La producción temática de la paciente sobre el Test de Apercepción Temática enfatiza su visión fundamentalmente pesimista, fatalista y depresiva del mundo que la rodea. Es como si estuviera profundamente convencida de que todo el esfuerzo humano está condenado de antemano a fracasar, un convencimiento que parece empujarla todavía más hacia un abandono dependiente y pasivo. Desde su punto de vista vive en un mundo de gente movida por motivaciones extrañas, conflictivas, escasamente comprensibles y, por encima de todo, tortuosas, las cuales llevan a la gente inevitablemente a un conflicto y fracaso...»

La paciente a la que se refiere este informe psiquiátrico soy yo. Los test mencionados —el Rorschach, el Test de Apercepción Temática, el Test de Terminación de Frases y el Índice Multifásico de Personalidad de Minnesota— fueron realizados en privado, en el consultorio psiquiátrico del hospital de St. John de Santa Mónica, en el verano de 1968, poco después de que sufriera el «ataque de vértigo y náusea» mencionado en la primera frase y poco antes de ser nombrada «La mujer del año» por *Los Angeles Times*. A modo de comentario diré solamente que este ataque de vértigo y náusea ahora no me parece una respuesta inapropiada al verano de 1968.

II

Durante los años de los que estoy hablando vivía en una amplia casa en una parte de Hollywood que había sido carísima y ahora era descrita por una de mis amistades como una «vecindad inconscientemente mortal». Esta casa de la avenida Franklin era alquilada, descon-



Valerio Adami, *Ritratto di James Joyce*, 1971.

chada por dentro y por fuera, con las tuberías rotas y los marcos de las ventanas deshechos y la pista de tenis que no había sido allanada desde 1933, pero tenía muchas habitaciones con techos altos y, durante los cinco años que viví allí, incluso la inercia más bien siniestra del vecindario me llevó a suponer que viviría en la casa indefinidamente.

De hecho no pude, porque los dueños sólo estaban esperando un cambio de zona para derribar la casa y construir un edificio gigante de apartamentos, y por este asunto fue precisamente esta anticipación de una destrucción inminente pero exactamente no inmediata lo que llevó al vecindario a adoptar su particular carácter. La casa de enfrente había sido construida por una de las hermanas Talmadge, había sido el Consulado japonés en 1941, y ahora estaba ocupada, aunque vallada, por un número incontable de adultos que parecían constituir una especie de terapia de grupo. La casa de al lado era propiedad de Syna-

non. Recuerdo haber visto una casa en la esquina con un cartel de se alquila: esta casa había sido el Consulado canadiense, tenía 28 amplias habitaciones y dos armarios refrigerados para las pieles, y sólo podía alquilarse desamueblada y por meses, siguiendo así el espíritu del vecindario. Puesto que la tendencia a alquilar una casa desamueblada con 28 habitaciones durante un mes o dos es algo especial, el vecindario consistía principalmente en bandas de rock-and-roll, terapias de grupo, ancianas paseadas en sillas de ruedas por prácticas enfermeras de uniformes sucios, y en mi marido, mi hija y yo.

P. *¿Y qué más ocurrió, si ocurrió algo...*

R. *El dijo que creyó que yo podría ser una estrella, como un joven Burt Lancaster que conoces, ya sabes qué tipo de persona.*

P. *¿Mencionó algún nombre en particular?*

R. *Sí.*

P. *¿Qué nombre mencionó?*

R. *Mencionó un montón de nombres. Dijo Burt Lancaster; dijo Clint Eastwood; dijo Fess Parker. Mencionó un montón de nombres...*

P. *¿Hablásteis después de comer?*

R. *Mientras estábamos comiendo y después de comer. El señor Novarro nos echó las cartas y nos leyó la palma de la mano.*

P. *¿Os dijo si íbais a tener mucha buena o mala suerte, o qué pasó?*

R. *No leía muy bien la mano.*

Estos son extractos del testimonio de Paul Robert Ferguson y Thomas Scott Ferguson, hermanos de veintidós y diecisiete años, respectivamente, durante su procesamiento por el asesinato de Ramón Novarro, de sesenta y nueve años, en su casa de Laurel Canyon, no muy lejos de mi casa de Hollywood, la noche del 30 de octubre de 1968. Seguí este proceso muy de cerca, recortando informes de los periódicos y más tarde pidiendo prestada una copia a uno de los abogados defensores. El más joven de los hermanos, «Tommy Scott» Ferguson, cuya novia testificó que había dejado de estar enamorada de él «unas dos semanas después del Gran Jurado», dijo que él no sabía nada de la carrera del señor Novarro como actor de películas mudas hasta que le mostraron, en algún momento durante la noche del crimen, una fotografía de su anfitrión como Ben-Hur. El hermano mayor, Paul Fergu-

son, quien empezó a trabajar en carnavales cuando tenía doce años y se describió a sí mismo a los veintidós como habiendo tenido «una vida rápida y buena», dio a petición del jurado su definición de una ramera: «Una ramera es alguien que puede hablar, no necesariamente a los hombres, también a las mujeres; que puede cocinar, puede hacer compañía, lavar un coche. Montones de cosas constituyen una ramera. Hay un montón de gente sola en esta ciudad.» A lo largo del proceso cada uno de los hermanos acusó al otro del crimen. Ambos fueron condenados. Leí la copia varias veces, intentando ver la foto desde un punto que no sugiriera que vivía, como ponía en mi informe psiquiátrico, «en un mundo de gente movida por motivos extraños, conflictivos, escasamente comprendidos y, por encima de todo, tortuosos»; nunca conocí a los hermanos Ferguson.

En cambio conocí a uno de los autores en otro proceso criminal en el condado de Los Angeles durante aquellos años: a Linda Kasabian, testigo principal en el procesamiento que fue conocido comúnmente como el Proceso Manson. Una vez pregunté a Linda qué opinaba sobre la cadena de acontecimientos aparentemente fortuitos que le habían llevado primero al rancho Spahn Movie y luego al Instituto Sybil de la Mujer por acusaciones, más tarde retiradas, del crimen de Sharon Tate Polanski, Abigail Folger, Jay Sebring, Voytek Frykowski, Steven Parent, y Rosemary y Leno LaBianca. «Todo sirvió para enseñarme algo», dijo Linda. Linda no creía que la casualidad fuese fortuita. Linda actuó con lo que más tarde reconocí como la teoría del dado, y así lo hice yo también durante los años de los que estoy hablando.

Quizás esto sugeriría el estado de ánimo de aquellos años si les digo que durante ellos no pude visitar a mi suegra sin apartar mis ojos de un verso enmarcado, una «bendición de la casa», el cual colgaba en la entrada de su casa al oeste de Hartford, Connecticut.

Dios vendiga los rincones de esta casa,

Y bendiga el dintel—

Y bendiga el hogar y bendiga la mesa

Y bendiga cada sitio de descanso—

Y bendiga el cristal de la ventana que permite que entre la luz de las estrellas

Y bendiga cada puerta que se abre, tanto a los desconocidos como a los familiares.

Este verso ejercía sobre mí el efecto de un escalofrío, insistentemente parecía la clase de detalle «irónico» que los periodistas describen la mañana en que son hallados los cuerpos. En mi vecindario de California no se bendecía la puerta que se abría tanto a los desconocidos como a los familiares. Paul y Tommy Scott Ferguson eran desco-

nocidos en la puerta de Ramón Novarro, arriba en el Cañón Laurel. Charles Manson fue un desconocido a la puerta de Rosemary y Leno LaBianca, en Los Feliz. Algunos desconocidos llamaban a la puerta, e inventaban una razón para entrar: una llamada a la Triple A o algo sobre un coche. Otros apenas abierta la puerta entraban, y me cruzaba con ellos en el hall de entrada. Recuerdo haber preguntado a uno de tales desconocidos qué quería. Nos miramos durante lo que pareció bastante tiempo, y luego él vio a mi marido en el descansillo de la escalera. «Delicias de pollo», dijo fríamente, pero no habíamos pedido delicias de pollo, y, en cualquier caso, él no traía nada. Anoté la matrícula de su camión. Me parece ahora que durante aquellos años siempre estaba anotando los números de las matrículas de los camiones dando vueltas a la manzana, aparcados atravesando la calle y parados en el cruce. Puse estos números de matrícula en un cajón del vestidor donde podrían ser encontrados por la Policía llegado el caso.

Nunca dudé que la hora llegaría, al menos en los lugares inaccesibles de la mente donde yo parecía estar viviendo más y más cada día. Muchos de los encuentros de aquellos años estaban desprovistos de cualquier lógica excepto de la de los sueños. En la enorme casa de la avenida Franklin mucha gente parecía ir y venir sin relación con lo que yo hacía. Yo sabía dónde estaban guardadas las sábanas y las toallas pero no siempre sabía quién estaba durmiendo en cada cama. Yo tenía las llaves pero no la llave. Recuerdo que tomé 25 miligramos de compacina un domingo de la Semana de Pascua y que hice una gran y laboriosa comida para un montón de gente, mucha de la cual seguía allí desde el lunes. Recuerdo andar descalza todo el día sobre los suelos del parquet desgastado de aquella casa y recuerdo oír en el tocadiscos «Do you Wanna Dance», «Do you Wanna Dance» y «Vision of Johanna» y una canción llamada «Midnight Confessions». Recuerdo a una canguro diciéndome que veía la muerte en mi aura. Recuerdo charlar con ella sobre las razones por las que ocurriría esto y también recuerdo el pagarla y el abrir todas las ventanas y el irme a dormir al cuarto de estar.

En aquellos años era difícil sorprenderme. Me era difícil incluso prestar atención. Estaba absorbida en mi intelectualización, mis mecanismos obsesivo-compulsivos, mi proyección, mi reacción-formación, mi somatización, y en la copia del proceso Ferguson. Un músico que había conocido unos pocos años antes me llamó desde la Ramada Inn de Tuscalosa para contarme cómo podría salvarme a través del cientifismo. Le había visto una vez en mi vida, había hablado con él quizá durante media hora sobre el arroz integral y las listas de éxitos, y ahora me llamaba desde Alabama para hablarme sobre los E-contadores, y sobre cómo podría llegar a ser una Clear. En Montreal recibí una llamada telefónica de un desconocido que parecía querer impli-



R. B. Kitaj, *The Autumn of Central Paris* (After Walter Benjamin), 1972-74.

carme en una operació de narcòtics. «¿Es seguro hablar por este teléfono?», preguntó varias veces. «¿No estará escuchando el Hermano Grande?»

Dije que no creía, aunque cada vez lo dudaba más.

«Porque básicamente estamos hablando de la aplicación de la filosofía Zen al dinero y los negocios, ¿te enteras? Y si digo que vamos a financiar el metro, y si menciono dinero superior, sabes de lo que estoy hablando porque sabes lo que está pasando, ¿vale?»

Quizás él estaba hablando de narcóticos. Quizás hablaba sobre la obtención de un beneficio en los rifles M-1; yo había dejado de buscar la lógica de tales llamadas. Alguien con quien había ido a la escuela en Sacramento y había visto por última vez en 1952 apareció en mi casa de Hollywood en 1968 a modo de detective privado de Covina del oeste, una de las pocas mujeres con licencia de detective privado en el Estado de California. «Ellos nos llaman Dickess Tracys» * —dijo ella distraídamente, con lo que hizo volar el correo del día que estaba so-

* Es un juego de palabras. En América, a los detectives se llama Dick o Dick Tracy por una serie de dibujos animados que ponían en televisión. Dick a su vez es una de las muchas palabras para «pene» y el término *less* significa «sin». (N. de la T.)

bre la mesa de hall—. «Tengo un montón de amigos íntimos con la fuerza de la ley —dijo después—, deberías conocerlos.» Intercambiamos promesas de mantener el contacto pero no la volví a ver: un encuentro no atípico del período. Los sesenta pasaron antes de que se me ocurriera que esta visita podría no haber sido sólo un compromiso social.

III

Eran las seis y siete en punto de una de las primeras tardes de la primavera de 1968 y yo estaba sentada sobre el frío suelo de vinilo de un estudio de grabación del Sunset Boulevard, mirando a una banda llamada The Doors grabar una pista de ritmo. En conjunto mi atención estaba muy poco centrada en las preocupaciones de las bandas de rock-and-roll (ya había oído hablar sobre el ácido como una fase transitoria y también sobre el Maharishi e incluso sobre el Amor Universal, y después de un rato todo me sonaba a empalagoso), pero The Doors eran diferentes; The Doors me interesaban.

The Doors no parecían convencidos de que el amor era hermandad y Kama Sutra. La música de The Doors insistía en que el amor era sexo y el sexo era muerte y en eso está la salvación. The Doors eran los Norman Mailers de los Cuarenta Principales, misionero del sexo apocalíptico. Sus letras recomendaban *Break on Through* y *Lighy my fire*, y:

Come on baby, gonna take a little ride
Goin' down by the ocean side
Gonna get real close
Get real tight
Baby gonna drown tonight-
*Goin' down, down, down.**

Esa tarde de 1968 se unieron en una difícil simbiosis para hacer su tercer álbum, y el estudio estaba bastante frío y las luces brillaban demasiado y había masas de cables y montones de siniestros circuitos electrónicos despidiendo destellos, entre los que los músicos viven tan fácilmente. Estaban tres de los cuatro Doors. Estaba un bajista de otra banda llamada Clear Light. Estaban el productor y el ingeniero y el manager y un par de chicas y un perro esquimal llamado «Nikki», con un ojo gris y otro dorado. Había bolsas de papel medio llenas de huevos duros e hígados de pollo y hamburguesas de queso y botellas de zumo de manzana y de rosado de California vacías. Había de todo y estaban

* *Abrirse paso y Enciende mi fuego: Vamos nena, vamos a montar un poco/ bajando por un lado del océano/ vamos a estar muy unidos/ muy apretados/ Nena, vamos a ahogarnos esta noche/ bajando, bajando, bajando. (N. de la T.)*

todos los que The Doors necesitaban para grabar el resto de su tercer álbum excepto una cosa, el cuarto Door, el cantante, Jim Morrison, un graduado de UCLA de veinticuatro años, que llevaba pantalones negros de vinilo sin ropa interior y solía proponer algo que iba justo más allá de un pacto suicida. Fue Morrison quien había descrito a The Doors como «políticos eróticos». Fue Morrison quien había definido los intereses del grupo como «cualquier cosa sobre la revuelta, el desorden, el caos sobre la actividad que parezca no tener significado». Fue Morrison quien fue arrestado en Miami en diciembre de 1967 por dar un espectáculo «indecente». Fue Morrison quien escribió la mayoría de las letras de las canciones de The Doors, cuyo peculiar carácter reflejaba una paranoia ambigua o una insistencia bastante poco ambigua sobre el amor-muerte como la última cima. Ray Manzarek y Robby Krieger y John Densmore fueron quienes hicieron a The Doors sonar de manera que sonaban, y quizá fueron Manzarek y Krieger y Densmore quienes hicieron diecisiete de veinte entrevistas del *American Bandstand*, que prefería The Doors por encima de todos los grupos, pero fue Morrison quien se levantó allí con sus pantalones negros de vinilo sin ropa interior y lanzó la idea, y era Morrison a quien ahora estaban esperando.

«Eh, escuchar», dijo el ingeniero. «Venía oyendo una emisora de FM por el camino mientras venía para acá; pusieron tres canciones de The Doors; primero pusieron "Back Door Man" y después "Love Me Two Times" y "Light My Fire"».

«Lo he oído», murmuró Densmore. «Lo he oído.»

«¿Qué pasa porque alguien ponga tres de vuestras canciones?»

«Este gato se las dedica a su familia.»

«¿Sí? ¿A su familia?»

«A su familia. Verdaderamente estúpido.»

Ray Manzarek estaba echado sobre un teclado Gibson.

«¿Creéis que Morrison va a volver?», preguntó en general.

Nadie contestó.

«¿Así que podemos hacer algunos coros?», dijo Manzarek.

El productor estaba ocupado con la pista del ritmo que acababan de grabar. «Eso espero», dijo sin alzar la vista.

«Sí», dijo Manzarek. «Yo también.»

Mi pierna se había dormido pero no me levanté; tensiones inconcretas parecían haber sumido a todos en un estado catatónico. El productor rebovinó la pista de ritmo. El ingeniero dijo que quería hacer sus ejercicios de respiración. Manzarek se comía un huevo duro. «Tennynson hizo un mantra con su propio nombre», le dijo al ingeniero. «No sé si dijo “Tennynson, Tennynson, Tennynson”, o “Alfred, Alfred, Alfred”, o “Alfred, Lord, Tennynson”, pero en cualquier caso lo hizo. Quizá dijo “Señor, Señor, Señor».

«Estupendo», dijo el bajista de los Clar Light. Era una persona entusiasta, para nada el espíritu de un Door.

«Me pregunto qué dijo Blake», dijo pensativamente Manzarek.

«¡Qué pena que Morrison no esté aquí, Morrison lo sabría!»

Un buen rato después llegó Morrison. Llevaba sus pantalones negros de vinilo y se sentó en un sofá de piel delante de los cuatro micrófonos desconectados y cerró los ojos. El aspecto curioso de la llegada de Morrison fue éste: nadie lo saludó. Robby Krieger continuó trabajando un acorde de guitarra. John Densmore, con sus tambores. Manzarek, sentado en la mesa de mezclas y girando un sacacorchos y dejando a una chica acariciar sus hombros. La chica no vio a Morrison a pesar de que él estaba justo enfrente de sus ojos. Pasó una hora o así, y todavía nadie había hablado a Morrison. Luego Morrison habló a Manzarek. Habló casi en un susurro, como si estuviera alterando las palabras a causa de una cierta afonía.

«El Covina del oeste está a una hora», dijo. «Estaba pensando en que quizá podríamos pasar la noche fuera después de tocar.»

Manzarek dejó el sacacorchos y dijo «¿Por qué?».

«En vez de regresar.»

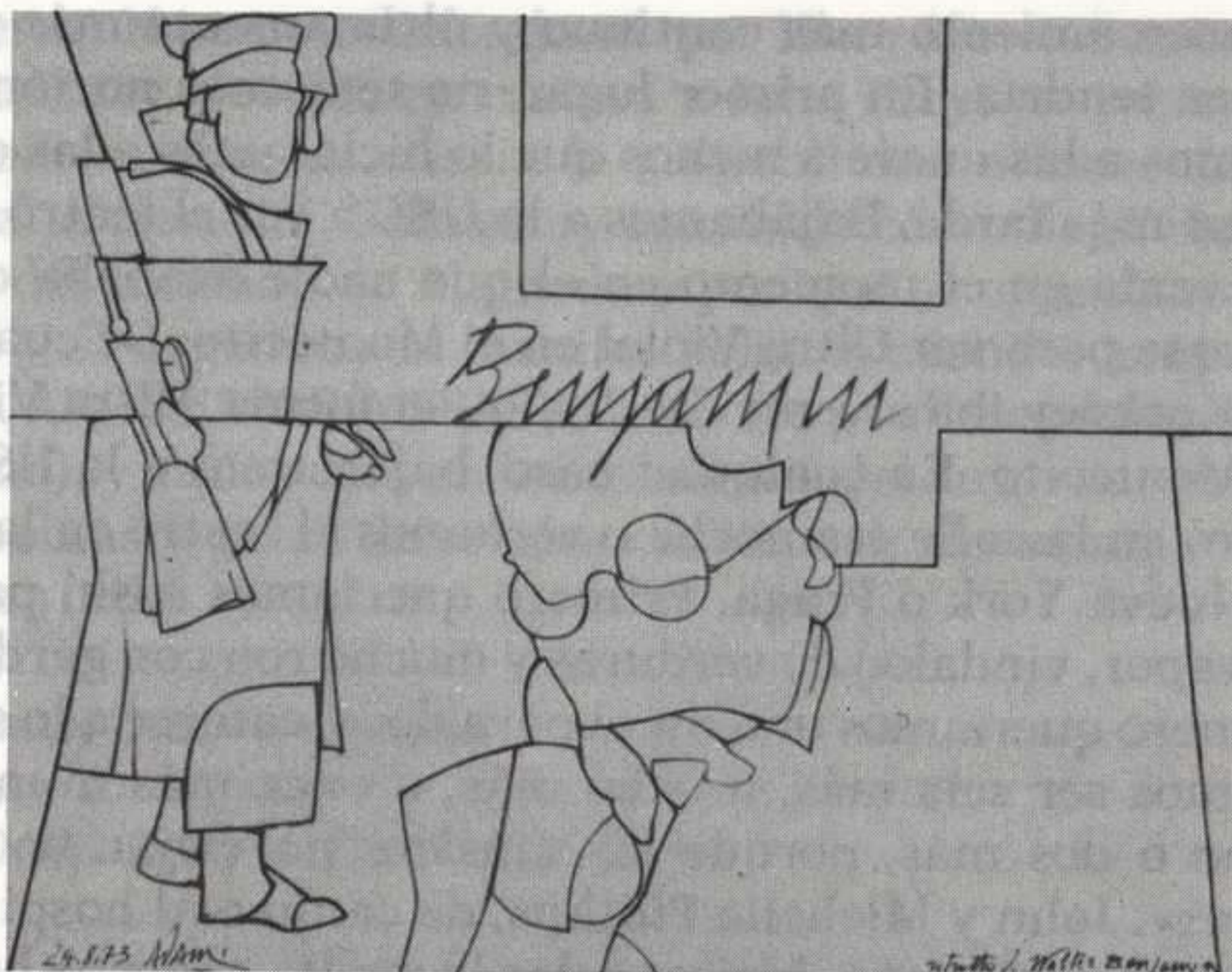
Manzarek se encogió de hombros. «Estábamos planeando volver.»

«Bueno, yo estaba pensando que podríamos ensayar fuera.»

Manzarek no dijo nada.

«Podríamos hacer un ensayo, hay un Holiday Inn aquí al lado.»

«Podríamos hacer eso», dijo Manzarek, «o podríamos ensayar el domingo en la ciudad».



Valerio Adami, *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973.

«Me imagino que sí», titubeó Morrison. «¿Estará el sitio preparado para ensayar el domingo?»

Manzarek le miró un rato y dijo después «No».

Yo conté los botones de la mesa de mezclas. Había setenta y seis. No estaba segura de si se resolvería la discusión ni de que se llegara a resolver del todo. Robby Krieger rasgó su guitarra y dijo que necesitaba una caja de ritmos. El productor sugirió que pidiera una prestada a los Buffalo Springfield, que estaban grabando en el estudio de al lado. Krieger se encogió de hombros. Morrison se volvió a sentar en el sofá de piel y se reclinó. Encendió una cerilla. Estudió la llama un rato y luego muy lentamente, muy deliberadamente, la bajó a la bragueta de sus pantalones negros de vinilo. Manzarek lo observaba. La chica que acariciaba los hombros de Manzarek no miraba a nadie. Daba la sensación de que nadie iba a irse nunca de la habitación. Debió ser algunas semanas después cuando The Doors terminaron de grabar su álbum. Yo colaboré.

IV

Alguien llevó una vez a Janis Joplin a una fiesta en la casa de la avenida Franklin: acababa de dar un concierto y le apetecía brandy con benedictine con un dedo de agua. Los músicos nunca quieren bebidas corrientes, siempre piden sake, o cóckteles de champán, o tequila a palo seco. Pasar el tiempo con músicos era desconcertante y re-

quería un acercamiento más continuo y últimamente más pasivo del que yo nunca tendría. En primer lugar, no teníamos noción del tiempo: cenábamos a las nueve a menos que lo hiciéramos a las once y media, o incluso más tarde. Bajábamos a la USC a ver el teatro en la calle si el coche venía en el momento en el que nadie acababa de beber o fumar o citarse para ver Ultra Violet en el Montecito. De cualquier forma, David Kockney iba a venir. De cualquier forma, Ultra Violet no estaba en el Montecito. En cualquier caso, bajaríamos a la USC y veríamos el teatro en la calle esa noche o veríamos el teatro en la calle otra noche, en Nueva York o Praga. Primero queríamos sushi para veinte, almejas al vapor, vindaloo de verduras y mucho ron con gardenias para el pelo. Primero queríamos una mesa para doce, catorce a lo sumo, aunque podríamos ser seis más, u ocho más, u once más: nunca podríamos ser uno o dos más, porque los músicos no viajan en grupos de «uno» o «dos». John y Michelle Phillips, de camino al hospital cuando iba a nacer su hija Chynna, hicieron dar la vuelta al coche hacia Hollywood para recoger a una amiga, Ann Marshall. Este incidente lo suelo adornar en mi mente para incluir un imaginario segundo rodeo hacia el Luan a por gardenias, para mí describe exactamente el mundo de la música.

V

Alrededor de las cinco de la mañana del 28 de octubre de 1967, en el distrito despoblado entre la bahía de San Francisco y el estuario de Oakland que la policía de Oakland llama Beat 101A, un militante negro de veinticinco años llamado Huey P. Newton fue parado e interrogado por un oficial de policía blanco llamado John Frey Junior. Una hora después Huey Newton estaba bajo arresto en el hospital Kaiser de Oakland, donde había sido ingresado de urgencia por un disparo en el estómago, y pocas semanas después fue acusado por el Gran Jurado del condado de Alameda con cargos por el asesinato de John Frey, herir a otro oficial y raptar a un testigo.

En la primavera de 1968, cuando Huey Newton esperaba ser procesado, le fui a ver a la cárcel del condado de Alameda. Supongo que fui porque estaba interesada en la alquimia de las causas, y Huey Newton ya se había convertido en una de ellas. Para entender cómo había ocurrido todo, primero hay que considerar quién era Huey Newton. Provenía de una familia de Oakland, y durante algún tiempo fue al Merritt College. En octubre de 1966 él y un amigo llamado Bobby Seale organizaron lo que llamaban el Partido de los Panteras Negras. Tomaron el nombre del emblema usado por el Partido de la Libertad en el condado de Lowndes, Alabama, y desde el principio se definieron como un grupo político revolucionario. La policía de Oakland conocía

a los Panteras. No estoy diciendo ni que Huey Newton matara a John Frey ni que Huey Newton no matara a John Frey, ya que en el contexto de la política revolucionaria la culpabilidad o inocencia de Huey Newton era irrelevante. Sólo estoy contando cómo llegó Huey Newton a la cárcel del condado de Alameda y por qué se organizaron actos en su nombre y se organizaron manifestaciones cuando comparecía ante el tribunal. APOYEMOS A HUEY, leían los panfletos (cincuenta centavos cada uno), y aquí y allá en los escalones del Juzgado, entre los Panteras con boinas y gafas de sol, los cánticos se elevarían:

Get yor M-

31.

"Cause baby we gonna

Have some fun

*BOOM BOOM. BOOM BOOM.**

«Lucha hermano», añadiría una mujer al igual que pronunciaría un natural amén. «Bang-bang.»

Bullshit bullshit

Cant't stand the game

White man's playing.

One way out, one way out.

*BOOM BOOM. BOOM BOOM.**

En el pasillo inferior del Juzgado del condado de Alameda había una aglomeración de abogados y corresponsales y cámaras del CBC y gente que quería «visitar a Huey».

«A Eldridge no le importa si subo», dijo uno de éstos a uno de los abogados.

«Si a Eldridge no le importa, a mí tampoco si tienes credenciales de prensa», dijo el abogado.

«Tengo unas credenciales más bien dudosas.»

«Pues no puedo llevarte arriba. *Eldridge* tiene credenciales dudosas. Una mala es suficiente. Tengo buenas relaciones de trabajo allí arriba, no quiero echarlas a perder.» El abogado se volvió al cámara «¿Os vais ya, chicos?»

Ese día en concreto se me permitió subir así como a uno de *Los Angeles Times* y a un locutor de radio. Todos nosotros firmamos en el

* Coje tu M-/31/ porque, nena, vamos/ a divertirnos/ BOOM BOOM. BOOM BOOM. (N. de la T.)

* Basura, basura/ no puedo soportar el juego que/ el blanco está jugando/ sólo hay una salida/ BOOM BOOM. BOOM BOOM. (N. de la T.)

registro policial y nos sentamos alrededor de una mesa de pino marcada y esperamos a Huey Newton. «Lo único que va a liberar a Huey Newton es el poder de las armas», había dicho recientemente Rap Brown en un acto de los Panteras en el Auditorium de Oakland. «Huey Newton dio su vida por nosotros», había dicho Stokely Carmichael la misma noche. Pero desde luego, Huey Newton todavía no había dado su vida del todo, precisamente estaba aquí en la cárcel del condado de Alameda esperando a ser procesado, y yo me preguntaba si la dirección que estos actos estaban tomando le hacían sentirse incómodo, haciéndole sospechar que era en cierto sentido más útil a la revolución entre rejas que en la calle. Parecía, cuando finalmente entró, un joven extremadamente agradable, comprometido, directo, y no daba la sensación de que tuviera ninguna intención de ser un mártir político. Nos sonrió y esperó a su abogado, Charles Garry, para instalar una grabadora, mientras charlaba en bajo con Eldridge Cleaver, quien era entonces el ministro de Información de los Panteras Negras. (Huey Newton todavía era el ministro de Defensa.) Eldridge Cleaver llevaba un jersey negro y un pendiente de oro y hablaba con una voz cansina, casi inaudible y se le permitía ver a Huey Newton porque tenía aquellas «credenciales dudosas», una tarjeta de prensa del *Ramparts*. En la actualidad, su interés estaba centrado en las «declaraciones» de Huey Newton, en «mensajes» que llevar al exterior; en recibir un tipo de profecía para ser interpretada a conveniencia.

«Huey, necesitamos una declaración sobre los diez puntos del programa», dijo Eldridge Cleaver, «así que te haré una pregunta y tú la contestas...».

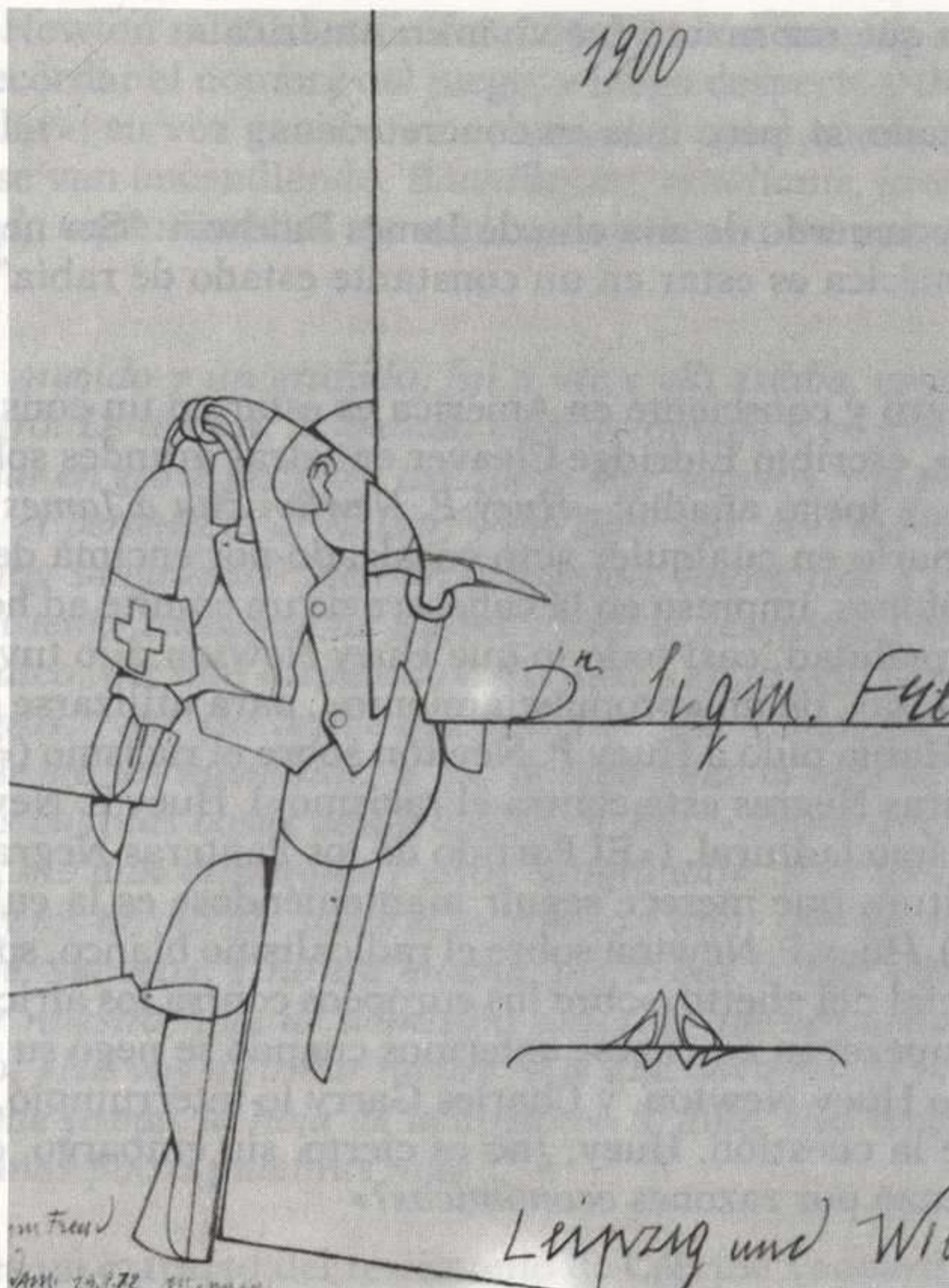
«¿Cómo está Bobby?», preguntó Huey Newton.

«Tiene pendiente una vista por sus delitos, mira...»

«Pensé que se trataba de un crimen.»

«Bueno, el crimen es otra cosa, también tiene un par de delitos...»

Una vez que Charles Garry había instalado la grabadora, Huey Newton dejó de charlar y empezó a leer, casi sin parar. Hablaba uniendo las palabras porque les había hablado tantas otras veces sobre «el sistema capitalista-materialista americano», «la así llamada empresa libre» y «la lucha por la liberación de la gente negra en todo el mundo». De vez en cuando, Eldridge Cleaver señalaría a Huey Newton y diría algo como, «Huey, hay mucha gente interesada en el Mandato Ejecutivo número tres que has enviado al Partido de los Panteras Negras. ¿Algún comentario?»



Valerio Adami, Sigmund Freud, 1972.

Y Huey Newton comentaría. «Sí. El mandato número tres es esta petición del Partido de los Panteras Negras hablando para la comunidad negra. El mandato contiene una acusación contra la fuerza policial racista...» Yo estaba deseando que hablara sobre sí mismo, esperando que atravesara el muro de la retórica, pero parecía ser uno de esos autodidactas para los cuales todas las cosas específicas y personales se presentan como campos minados que deben evitarse incluso a costa de la coherencia, para los cuales, la seguridad radica en la generalización. El periodista y el hombre de la radio lo intentaron:

P. «Huey, dinos algo acerca de ti mismo, me refiero a tu vida antes de los Panteras.»

R. «Antes del Partido de los Panteras Negras mi vida era muy parecida a la de la mayoría de la gente negra en este país.»

P. «Bueno, hánblanos de tu familia, de algunos incidentes que recuerdes, las influencias que te marcaron.»

R. «Lo que me marcó fue vivir en América.»

P. «Bueno, sí, pero más en concreto.»

R. «Me acuerdo de una cita de James Baldwin: “Ser negro y consciente en América es estar en un constante estado de rabia”.»

«Ser negro y consciente en América es estar en un constante estado de rabia», escribió Eldridge Cleaver en letras grandes sobre un trozo de papel, y luego añadió: «*Huey P. Newton cita a James Baldwin.*» Pude imaginarlo en cualquier acto ensalzado por encima de la tarima de los micrófonos, impreso en la cabecera de un comité ad hoc no creado aún. En realidad, casi todo lo que Huey Newton dijo tuvo el carácter de una «cita», de un «pronunciamiento», para utilizarse cuando hiciera falta. Había oído a Huey P. Newton sobre el racismo («El Partido de los Panteras Negras está contra el racismo»), Huey P. Newton sobre el nacionalismo cultural, («El Partido de los Panteras Negras cree que la única cultura que merece seguir manteniéndose es la cultura revolucionaria»), Huey P. Newton sobre el radicalismo blanco, sobre la ocupación policial del ghetto, sobre los europeos contra los africanos. «Los europeos empezaron a ponerse enfermos cuando se negó su naturaleza sexual», dijo Huey Newton, y Charles Garry le interrumpió, volviendo al origen de la cuestión. Huey, ¿no es cierto, sin embargo, que ese racismo comenzó por razones *económicas*?»

Esta extraña conversación parecía llevar una vida en sí misma. La pequeña habitación estaba caliente y la luz fluorescente hería mis ojos y todavía no sabía de qué manera Huey Newton entendía la naturaleza del papel que estaba desempeñando. Como así ocurrió, yo siempre había apreciado la lógica de la posición Pantera, basada como estaba en la tesis de que el poder político empezó al final del cañón de un arma (exactamente el arma que había sido especificada en un primer memorándum de Huey P. Newton: «Ejército, 45; carabina; Magnum de 12 calibres disparo con 18" de cañón, preferiblemente de marca de alto standard; M-16; 357 pistolas Magnum; P-38»), y pude apreciar también la particular bellaza de Huey Newton como una «causa». Para la política de la revolución nadie era imprescindible, pero yo dudaba que la sofisticación política de Huey Newton tendiera a verse de esta manera: el valor de un caso Scottboro es más fácil de apreciar si no se es el propio chico Scottboro. «¿Hay algo más que quieran preguntarle a Huey?», preguntó Charles Garry. No parecía haberlo. El abogado colocó su grabadora. Dijo: «Huey, tengo una petición de un estudiante de Bachillerato, periodista en el periódico de su colegio, quería una declaración suya, y me va a llamar esta noche. ¿Podría darme un mensaje para él?»

Huey Newton miró al micrófono. Hubo un momento en el cual pareció no recordar el nombre del juego, y luego despertó y dijo: «Me gustaría señalar»; su voz ganaba en volumen al igual que los discos de la memoria se van encendiendo, *Bachillerato, estudiante, joven, mensaje a la juventud*, «que América se está convirtiendo en una nación muy joven...»

Oí un quejido y un gruñido, fui a ver y allí estaba, estaba este compañero negro. Le habían disparado en el estómago y en ese momento no pareció estar en grave peligro y así que le dije, veamos, y le pregunté si era un Kaiser, si pertenecía al Kaiser, y me dijo: «Sí, sí. Trae al médico ¿no ves que estoy sangrando? Me han disparado. Ahora trae a alguien». Y le pregunté si tenía su tarjeta de Kaiser y esto le desquició y dijo: «Vamos, trae al médico, me han disparado». Yo dije: «Ya lo veo, pero no estás en grave peligro»... Así que le dije que teníamos que comprobarlo para estar seguros que era un miembro... Y eso le sacó todavía más de quicio, y me llamó unas cuantas cosas desagradables y dijo: «Ahora tráete a un médico, ¿vale?, me han disparado y estoy sangrando». Y se quitó el abrigo y la camisa y los arrojó allí sobre el escritorio y dijo: «No ves toda esta sangre?» Y dije: «la veo». Y no era mucha, por lo que le dije: «Bueno, tendrás que firmar nuestra hoja de admisión antes de que te pueda ver el médico». Y dijo: «No voy a firmar nada». Y le dije: «No puede verte el médico a menos que firmes la hoja de admisión». Y dijo: «No tengo que firmar nada», y unas pocas palabras más...

Este es un extracto del testimonio de Corrine Leonard, la enfermera que trabajaba en el hospital de la Fundación Kaiser de la sala de urgencias en Oakland, ante el Gran Jurado del condado de Alameda a las 5,30 de la tarde el 28 de octubre de 1967. El «miembro Negro» era, por supuesto, Huey Newton, herido esa mañana durante un tiroteo que mató a John Frey. Durante bastante tiempo guardé una copia de esta declaración colgada en la pared de mi oficina, con la teoría de que eso ilustraba una colisión de culturas, una instancia clásica de un marginado histórico haciendo frente al orden establecido en su nivel más pequeño e impenetrable. Esta teoría fue echada por tierra cuando supe que Huey Newton era de hecho un miembro del Plan de Sanidad de la Fundación Kaiser, es decir, en palabras de la enfermera Leonard, «un Kaiser».

VI

Una mañana de 1968 fui a ver a Eldridge Cleaver a su apartamento de San Francisco que luego compartió con su mujer, Kathleen. Para ser admitido en ese apartamento era necesario llamar primero y luego permanecer en medio de la calle Oak, en un lugar donde pudieras ser

claramente visto desde el apartamento de los Cleaver. Después de este escrutinio, el visitante era o no admitido. Yo lo fui. Subí las escaleras y me encontré a Kathleen Cleaver friendo salchichas en la cocina y a Eldridge Cleaver en el cuarto de estar escuchando un disco de John Coltrane y un montón de gente por todo el apartamento, gente por todos lados, gente en medio de las puertas y gente moviéndose alrededor en una y otra visión periférica y gente haciendo y cogiendo llamadas telefónicas. «¿Cuándo te ascienden?», oiría al fondo, y «Hombre, no puedes sobornarme con una cena, aquellas cenas del *Guardian* son todas de la vieja izquierda, como un velatorio». La mayoría de esta otra gente eran miembros del Partido de los Panteras Negras, pero uno de ellos, en el cuarto de estar, era el oficial de confianza de Eldridge Cleaver. Me pareció haber estado alrededor de una hora. Me pareció que nosotros tres —Eldridge Cleaver, su oficial de confianza y yo— discutíamos principalmente las posibilidades comerciales de *Soul on Ice*, el cual se había publicado ese día. Discutimos el anticipo (5.000 dólares). Discutimos la tirada de la primera impresión (10.000 copias). Discutimos el presupuesto publicitario y discutimos los almacenes de libros en los que las copias estaban o no disponibles. No fue una discusión inusual entre escritores, con la diferencia de que uno de los escritores tenía allí a su oficial de confianza y el otro se había quedado fuera en la calle Oak y antes de que entrara le habían visto saltando.

VII

Para meter en la maleta y llevar puesto:

- 2 faldas
- 2 jerseys o maillots
- 1 jersey de cuello alto
- 2 pares de zapatos
- medias
- sujetador
- camisón, bata, zapatillas
- cigarrillos
- bourbon
- bolsa con:
 - champú
 - cepillo y pasta de dientes
 - jabón
 - cuchilla de afeitar, desodorante
 - aspirinas, recetas, Tampax
 - crema de cara, polvos, aceite para niños

Para llevar:

colcha de mohair

máquina de escribir

2 carpetas y plumas

fichas

llave de casa

Esta es una lista que estuvo pegada al interior de la puerta de mi armario en Hollywood durante los años en los que hacía reportajes más o menos constantemente. La lista me permitía hacer las maletas sin tener que pensar. Nótese el anonimato deliberado de la ropa: en una falda, un maillot, y *unas medias*, podrían pertenecer a cualquier grupo cultural. Nótese la colcha de mohair para los vuelos interurbanos (o sea, sin mantas) y para la habitación del motel en la cual el aire acondicionado podría no estar apagado. Nótese el bourbon para la misma habitación del motel. Nótese la máquina de escribir para el aeropuerto, de vuelta a casa: la idea era regresar en el coche de la Hertz, registrarse en el hotel, encontrar un banco vacío, y comenzar a escribir las notas del día.

Estará claro que esta era una lista hecha por alguien que apreciaba el control, anhelaba ciertos momentos, alguien determinado para jugar su papel como si tuviera el argumento, oyera sus entradas y conociera la historia. Hay en esta lista una omisión significativa, un artículo que necesitaba y que nunca tuve: un reloj. Necesitaba un reloj, no durante el día, que podía poner la radio del coche o preguntar a alguien, sino por la noche en el motel. Con frecuencia pregunto la hora en el despacho cada media hora o así, hasta que, finalmente, por vergüenza, llamo a Los Angeles y se la pregunto a mi marido. En otras palabras, tenía faldas, jerseys, maillots, jersey de cuello alto, zapatos, medias, sujetador, camisón, bata, zapatillas, cigarrillos, bourbon, champú, cepillo y pasta de dientes, jabón, cuchilla de afeitar, desodorante, aspirinas, recetas, Tampax, crema de la cara, polvos, aceite para niños, colcha de mohair, máquina de escribir, carpetas, plumas, fichas y una llave de casa, pero no sabía qué hora era. Esto podría ser una parábola de mi vida como reportera durante esta época o de la época misma.

VIII

Conduciendo un coche de alquiler económico entre Sacramento y San Francisco una mañana lluviosa de noviembre de 1968, llevaba la radio a todo volumen. En esta ocasión dejé la radio muy alta no para saber la hora, sino en un esfuerzo por borrar seis palabras de mi mente, seis palabras que no significaban nada para mí, pero que parecían

ese año señalar un ataque de ansiedad o miedo. Las palabras, una línea de «In a Station of the Metro», de Ezra Pound, eran estas: *Pétalos sobre una rama negra húmeda*. En la radio sonaba «Wichita Linemann» y «I Heard It on the Grapevine». *Pétalos sobre una rama negra húmeda*. En algún lugar entre la carretera de Yolo y Vallejo me ocurrió que durante el curso de una semana encontré a mucha gente que hablaba a favor de bombardear las centrales nucleares. En algún lugar entre la carretera de Yolo y Vallejo también me ocurrió que el miedo de esa particular mañana se fue presentando por sí mismo como una incapacidad para conducir este coche de alquiler económico a través del puente Carquinez. *El Wichita Linemann estaba todavía en el trabajo*. Cerré los ojos y conduje por el puente Carquinez, porque tenía unas citas, porque estaba trabajando, porque había prometido observar la revolución hecha en el State College de San Francisco y porque en Vallejo no había sitio para dar la vuelta con un coche de alquiler económico y porque nada de lo que había en mi cabeza estaba en el argumento tal y como lo recordaba.

IX

En el State College de San Francisco, esa mañana en concreto, el viento empujaba ráfagas de fría lluvia contra el césped embarrado y las ventanas iluminadas de las clases vacías. Los días anteriores había habido batallas y las clases habían sido invadidas y, finalmente, un enfrentamiento con la unidad estratégica policial de San Francisco, y en las semanas siguientes, el campus llegaría a ser lo que mucha gente gustaba en llamar «un campo de batalla». La Policía, las porras y los arrestados al mediodía llegarían a ser la rutina diaria del campus, y todas las noches, los combatientes repasarían el día por televisión: las olas de estudiantes avanzando, la conmoción en el borde del encuadre, los palos de la revuelta brillando, el instante del plano borroso que servía para sugerir la cantidad de riesgo con que se obtuvo la película; luego un corte para ver el mapa del tiempo. Al principio se tuvo suficiente «motivo», la suspensión de un instructor de 22 años que también era ministro de Educación del Partido de los Panteras Negras; pero ese motivo, como la mayoría, pronto había dejado de ser el problema en las mentes de incluso los participantes más acérrimos. El desorden era la propia cuestión.

Nunca había estado antes en un campus en desorden, había incluso echado de menos Berkeley y Columbia, y supongo que fui al Estado de San Francisco esperando algo distinto de lo que me encontré allí. En cierto sentido no del todo trivial, el grupo estaba equivocado. La propia arquitectura de los centros estatales de California tiende a rechazar las nociones radicales, a reflejar en cambio una modesta y es-

peranzadora visión de la progresiva burocracia social; y como atravesé el campus ese día y los días siguientes todo el dilema del Estado de San Francisco —la politización gradual, los «motivos» aquí y allí, las «quince demandas» obligatorias, el continuo despertar de la Policía y el agravio a la ciudadanía— parecía cada vez más fuera de tono, un ejemplo de los *enfants terribles* y la Junta directiva colaborando inconscientemente con una deseada fantasía (Revolución en el campus) y acabando a tiempo para las noticias de las seis en punto. «Reunión del comité en la sala de secoya», leía una nota garabateada en la puerta de la cafetería una mañana, sólo alguien que necesitara perdidamente ser alarmado podría responder con fuerza a un grupo guerrillero que no sólo anunciaba sus reuniones en el tablón de anuncios del enemigo, sino que parecía inocente al pronunciar, y por el significado de las palabras que empleaba. «Hitler Hayakawa», alguien de la Facultad había empezado a llamar a S. I. Hayakawa, el semántico que había llegado a ser el tercer presidente del instituto en un año y había producido un disgusto considerable al intentar mantener el campus abierto. «Eichmann», le había gritado Kay Boyle en un acto. Al final de 1968, sobre el campus pastel del Estado de San Francisco, se pintó un cuadro con enormes pinceladas.

En realidad, el lugar nunca pareció serio. Los titulares eran lúgubres aquél primer día, el instituto se había cerrado «indefinidamente», tanto Ronald Reagan como Jesse Unruh amenazaban con tomar represalias; todavía el clima dentro del edificio de la administración era el de una comedia musical sobre la vida de instituto. «No hay posibilidad de que abramos mañana», informaron las secretarias a los que llamaban para preguntar. «Vete a esquiar y diviértete». Llamativos militares negros entablaron conversación con los decanos. Llamativos radicales blancos intercambiaron cotilleos por los pasillos. «No a las entrevistas, no a la prensa», anunciaba un líder estudiantil huelguista que pasó al despacho del decano donde yo estaba sentada; al momento siguiente se había picado porque nadie le había dicho que había un equipo de cámara Huntley-Brinkley en el campus. «Todavía se puede enchufar ahí», dijo el decano con tranquilidad. Todo el mundo parecía unido en una camaradería bastante festiva, una jerga compartida y una sensación compartida del momento: el futuro ya no será arduo e indefinido, sino inmediato y programático, con una brillante perspectiva ante la «dirección» de los problemas y la «ejecución» de los planes. Se estaba de acuerdo en que los enfrentamientos podrían tener «un desarrollo muy sano», que quizás llevaran a un cierre «para conseguir algo». El estado de ánimo, al igual que la arquitectura, era el funcional de 1948, un modelo de optimismo pragmático.

Quizás Evelyn Waugh lo podría haber apuntado con gran exactitud: Waugh era bueno para las escenas de ilusiones laboriosas y de gen-

te absorbida por juegos raros. Aquí, en el Estado de San Francisco sólo a los militantes negros se les consideraba serios: en cualquier momento se ponían a elegir los juegos, a dictar las reglas e intentar, en la medida de lo posible, lo que parecía ser para los demás una buena evasión de la rutina, de la ansiedad institucional y del tedio del calendario académico. Mientras tanto, los administrativos podían hablar sobre los programas. Mientras tanto, los radicales blancos podían verse a sí mismos, con una inversión prácticamente nula, como las guerrillas urbanas. Esto funcionaba bien para todo, este juego en el Estado de San Francisco, y sus virtudes peculiares nunca habían estado tan claras para mí como lo estuvieron una tarde que estaba sentada en una reunión de cincuenta o sesenta miembros del SDS. Habían anunciado una conferencia de prensa para más tarde ese mismo día, y ahora estaban discutiendo «el orden de la conferencia de prensa».

«Debería ser en nuestros términos», aconsejó alguien. «Porque ellos harán preguntas muy capciosas, harán *preguntas*». «Exijámosle cualquier pregunta por escrito», sugirió otro. «La Unión de Estudiantes Blancos hace esto con mucho éxito, así no contestan nada que no quieran contestar.»

«Eso es, no caigamos en la trampa.»

«Algo que deberíamos recalcar en esta conferencia de prensa es *a quién le pertenece el medio*.»

«¿No creéis que se sabe que los periódicos representan intereses corporativos?», se interpuso indeciso un realista entre ellos.

«Yo no creo que se sepa.»

Dos horas y algunas docenas de votos a mano alzada después, el grupo había seleccionado a cuatro miembros para contar a la prensa quién era el dueño del medio, había decidido aparecer *en masa* a una conferencia de prensa de la oposición, y habían debatido varios eslóganes para la manifestación del día siguiente. «Veamos, primero tenemos "Hearts lo dice como si no existiera", luego "Fin a la distorsión de la prensa" —éste fue por el que hubo alguna controversia política...»

Y, antes de que se disolvieran, habían escuchado a un estudiante que se había acercado ese día desde el instituto de San Mateo, un instituto de enseñanza media de la parte baja de la península de San Francisco. «Subí hoy aquí con estudiantes del Tercer Mundo para deciros que estamos con vosotros, y que esperamos que estéis *con nosotros* cuando intentemos llevar a cabo una huelga la semana que viene, por-

que ya la estamos preparando, llevamos todo el tiempo nuestros cascos de moto, no pensamos y no vamos a clase.»

Se calló. Era un chico muy mono, e infundía admiración con su tarea. Yo pensaba en la tierna melancolía de la vida en San Mateo, que es uno de los condados más ricos per cápita de los Estados Unidos de América, y pensaba si el Wichita Linemann y los pétalos sobre la rama negra húmeda representaban o no el espíritu de la burguesía, y pensaba en la ilusión de conseguir el objetivo con la celebración de una conferencia de prensa; el único problema con las conferencias de prensa era que la prensa hacía preguntas. «Estoy aquí para deciros que en el instituto de San Mateo estamos viviendo como *revolucionarios*», les dijo el chico.

X

Pusimos en el tocadiscos «Lay Lady Lay» y «Suzanne». Bajamos a la avenida Melrose para ver a los Flying Burritos. Había una enredadera de jazmín creciendo por encima de la galería de la gran casa de la avenida Franklin, y por las tardes el olor de jazmín entraba a través de las puertas y ventanas abiertas. Hice sopa de pescado para la gente que no comía carne. Me imaginé que mi propia vida era simple y dulce, y a veces lo era, pero había cosas extrañas en torno a la ciudad. Había rumores. Había historias. Todo era inmencionable, pero nada era inimaginable. Esta filtración mística con la idea de «pecado» —este sentido de que era posible ir «demasiado lejos», y de que mucha gente lo hacía— estuvo muy arraigada en nosotros en Los Angeles en 1968 y 1969. Una tensión vertiginosa, demente y seductora estaba creciendo en la comunidad. El miedo estaba llegando. Recuerdo una época en la que los perros ladraban todas las noches y la luna siempre estaba llena. El 9 de agosto de 1969 estaba sentada en el borde de la piscina de mi cuñada en Beverly Hills cuando recibió la llamada telefónica de un amigo que acababa de oír la noticia sobre los asesinatos en la casa de Sharon Tate Polanski en Cielo Drive. El teléfono sonó varias veces durante la siguiente hora. Estos primeros informes fueron falsos y contradictorios. Uno de los que llamó habló de encapuchados, el siguiente habló de cadenas. Había veinte muertos, no, doce, diez, dieciocho. Nos imaginábamos misas negras y echábamos la culpa a malos viajes. Recuerdo con toda claridad la confusión de información de ese día, y también recuerdo esto y desearía no recordarlo: *recuerdo que nadie estaba sorprendido.*

XI

La primera vez que vi a Linda Kasabian, en el verano de 1970, llevaba el pelo con una clara raya en medio, sin maquillaje, con el perfume «Blue Grass» de Elizabeth Arden, y el uniforme azul sin planchar que se daba a los internos en el Instituto Sybil Brand para la Mujer en Los Angeles. Ella estaba en el Sybil Brand en prisión preventiva, esperando a que la llamaran a testificar sobre los asesinatos de Sharon Tate Polanski, Abigail Folger, Jay Sebring, Voytek Frykowski, Steven Parent, y Rosemary y Leno LaBianca, y, con su abogado, Gary Fleishman, pasé un montón de tardes hablando allí de ella. De estas tardes recuerdo principalmente mi temor al entrar en la prisión, al abandonar durante incluso una hora las infinitas posibilidades que percibía de pronto en el ocaso del verano. Recuerdo conduciendo por el centro de la ciudad por la autopista en el Cadillac descapotable de Gary Fleishman. Recuerdo observar a un conejo pacer en la hierba al lado de la puerta, mientras Gary Fleishman firmaba en el registro de la prisión. Cada una de la media docena de puertas que se cerraban detrás de nosotros, según entrábamos en el Sybil Brand, era como morir un poco, y salía después de la entrevista como perséfone del otro mundo, eufórica de alegría. Una vez en casa me tomaba un par de copas y me hacía una hamburguesa y me la comía con voracidad.

«Llega hasta el fondo», siempre estaba diciendo Gary Fleishman. Una noche cuando estábamos conduciendo de vuelta a Hollywood desde el Sybil Brand en el Cadillac descapotable, él me pidió que le dijera la población de la India. Le dije que no me sabía la población de la India. «Adivina», me sugirió. Intenté adivinar, y dije un número absurdamente bajo, y él se disgustó. Me había preguntado lo mismo que a su sobrina («una colegiala»), a Linda, y ahora a mí, y ninguna de nosotras lo había sabido. Esto parece confirmar la idea que él tenía de las mujeres, su esencial ineducabilidad, su similitud bajo la piel. Gary Fleishman era de un tipo que pocas veces se encuentra, un realista cómico con un sombrero de copa baja, un viajante de negocios por las lejanas fronteras de la época, un hombre que sabía su camino hacia el juzgado y el Sybil Brand y que permanecía contento, incluso con entusiasmo, frente al misterio impresionante e impenetrable en el centro de lo que él llamaba «el caso». De hecho, nunca hablábamos sobre «el caso», y nos referíamos a su suceso central sólo como «Cielo Drive» y «LaBianca». En vez de eso hablábamos de la niñez de Linda, de los tiempos pasados y las desilusiones, sus romances en el instituto y su relación con sus hijos. Esta particular yuxtaposición de lo hablado y lo innombrable era misteriosa e inquietante, y daba a mis cuadernos una letanía de pequeñas ironías tan obvias como para ser de interés sólo para los dedicados al absurdo. Un ejemplo: Linda soñaba con abrir una combinación de restaurante-boutique y pajarería.

XII

Ciertos desórdenes orgánicos del sistema nervioso central se caracterizan por remisiones periódicas y por el aparente restablecimiento completo de los nervios afectados. Lo que ocurre parece ser esto: cuando el revestimiento de un nervio empieza a inflamarse y el tejido se endurece, entonces se bloquea el paso de los impulsos nerviosos, el sistema nervioso cambia gradualmente su circuito, encuentra otro con nervios no afectados, por el cual transportar los mismos mensajes. Durante los años en que encontré necesario revisar el circuito de mi mente descubrí que ya no estaba interesada en si la mujer sobre la cornisa de la ventana del decimosexto piso saltó o no saltó o en el porqué. Sólo estaba interesada en la imagen que tenía de ella en mi cabeza: su pelo incandescente por los focos, sus dedos desnudos agarrando el interior del borde de piedra.

Bajo esta luz, toda la historia era sentimental. Bajo esta luz, todas las conexiones eran igualmente significativas, e igualmente sin sentido. Juzga éstas: la mañana de la muerte de John Kennedy en 1963 yo estaba comprando, en Ransohoff's en San Francisco, un vestido corto de raso con el que me casé. Pocos años después, este vestido se destruyó cuando, en la cena de una fiesta en Bel-Air, Roman Polanski me derramó sin querer un vaso de vino tinto sobre mi vestido. Sharon Tate también era una de los invitados a la fiesta, aunque todavía ella y Roman Polanski no estaban casados. El 27 de julio de 1970 fue a la tienda Magnin-Hi en el tercer piso de I. Magnin en Beverly Hills y cogí, como Linda Kasabian pidió, el vestido con el cual empezó su declaración sobre los asesinatos de la casa de Sharon Tate Polanski en Cielo Drive. «Talla 9 pequeña», decían sus instrucciones. «Mini pero no demasiado mini. En terciopelo a ser posible. Verde esmeralda o dorado. O: un vestido mejicano de estilo campesino, con fruncidos o bordados». Necesitaba un vestido esa mañana porque el fiscal, Vicent Bugliosi, había comentado sus dudas sobre el vestido que ella había planeado llevar, un sencillo traje largo recto en blanco. «El largo es para la noche», había advertido a Linda. El largo era para la noche y el blanco para las novias. En su propia, boda en 1965, Linda Kasabian había llevado puesto un traje blanco con brocado. El tiempo pasó, los tiempos cambiaron. Todo servía para enseñarnos algo. A las 11,20 de aquella mañana de julio de 1970 entregué el vestido con el cual ella declararía ante Gary Fleishman, el cual estaba esperando en frente de su oficina en Rodeo Drive en Beverly Hills. El llevaba puesto su sombrero de copa baja y estaba con el segundo marido de Linda, Bob Kasabian, y su amigo Charlie Melton, los cuales llevaban ambos trajes largos blancos. El largo era para Bob y Charlie, el vestido de la caja I. Magnin era para Linda. Los tres cogieron la caja I. Magnin y se metieron en el Cadillac descapotable de Gary Fleischman y con el sol de frente fueron por la

autopista hacia el centro de la ciudad, volviéndose para despedirse de mí. Creo que esto es una cadena de correspondencia totalmente sin sentido, pero en la mañana agitada de aquel verano tuvo más sentido que cualquier otra cosa.

XIII

Recuerdo una conversación que tuve en 1970 con el manager de un motel en el que estuve cerca de Pendleton, Oregón. Había estado haciendo un estudio para *Life* sobre el almacén de VX y GB en un arsenal del ejército en el condado de Umatilla, y ahora estaba hecho, e intentando pagar la cuenta y marcharme del motel. Mientras pagaba la cuenta, el manager, que era un mormón, me preguntó lo siguiente: *Si no puedes creer que vas a ir al cielo en tu propio cuerpo y con todos los miembros de tu familia, entonces, ¿qué sentido tiene morir?* En esa época creía que mis controles afectivos básicos ya no continuarían intactos, pero ahora presento ésta como una cuestión más convincente de lo que podría parecer a primera vista, una especie de tormenta de la época.

XIV

Una vez tuve una costilla rota, y durante los pocos meses en que me dolía volverme en la cama o levantar los brazos en una piscina, tuve, por primera vez, una dura comprensión de lo que sería ser viejo. Más tarde lo olvidé. En algún momento durante los años de los que aquí estoy hablando, después de una serie de molestias visuales periódicas, tres electroencefalogramas, dos exámenes completos de rayos X del cráneo y el cuello, una prueba de tolerancia de glucosa de cinco horas, dos electromielogramas, una serie de pruebas químicas y consultas con dos oftalmólogos; un internista y tres neurólogos me dijeron que mi problema no eran en realidad mis ojos, sino mi sistema nervioso central. Yo podría o no experimentar síntomas de daños nerviosos toda mi vida. Estos síntomas, que podían o no aparecer, podrían o no repercutir en mis ojos. Podrían o no repercutir en mis brazos o piernas, podrían o no quedarse imposibilitados. Sus efectos podrían disminuir con inyecciones de cortisona o no podrían. No podía predecirse. Este estado tenía un nombre, la clase de nombre normalmente asociada con teletonos, pero el nombre no significaba nada y al neurólogo no le gustaba usarlo. El nombre era esclerosis múltiple, pero el nombre no tenía significado. El neurólogo dijo que esto era un diagnóstico exclusivo, y que no significaba nada.

En esta época tuve una dura comprensión no de cómo se sentía uno cuando era viejo, sino de qué se sentía al abrir la puerta a un des-

conocido y encontrarse con que efectivamente el desconocido tenía un cuchillo. En unas pocas líneas de diálogo en un despacho del neurólogo en Beverly Hills, lo improbable se hizo probable, la norma: las cosas que pasan sólo a los demás pueden de hecho ocurrirle a uno mismo. Podía haberme caído un rayo o comerme un melocotón y envenenarme por el cianuro del hueso. Este fue el hecho sorprendente: mi cuerpo mostraba un equivalente fisiológico preciso a lo que había ocurrido en mi mente. «Lleve una vida sencilla», me aconsejó el neurólogo. «No es que haya mucha diferencia entre hacerla o no». En otras palabras, era otra historia sin narración.

XV

Mucha gente que conozco en Los Angeles cree que los sesenta acabaron de golpe el 9 de agosto de 1969, terminaron en el preciso instante en que la noticia de los asesinatos en Cielo Drive se extendió como el fuego por toda la comunidad, y en cierto sentido es verdad. La tensión se rompió aquel día. La paranoia se había desbordado. En otro sentido los sesenta no acabaron verdaderamente para mí hasta enero de 1971, cuando dejé la casa de la avenida Franklin y me mudé a una casa en el mar. Esta casa del mar, en concreto, había sido una gran parte de los sesenta, y durante algunos meses después de que tomáramos posesión apreciaría los recuerdos de aquel período de su historia —una pieza de literatura científica bajo el forro de un cajón, una copia de *Extraño en tierra extraña* guardada en las profundidades de un estanque privado, pero después de algún tiempo hicimos alguna reforma y entre las sierras eléctricas y el viento del mar el lugar quedó exorcizado.

Desde entonces he sabido muy poco sobre los movimientos de la gente que me parecían significativos de aquellos años. Sé, desde luego, que Eldridge Cleaver se fue a Argelia y vino a casa un empresario. Sé que Jim Morrison murió en París. Sé que Linda Kasabian huyó en busca de la pastoral de New Hampshire, donde la visité una vez, ella también me vino a visitar a Nueva York, y montamos a nuestros hijos en el Ferry de la Isla de la Estatua para ver la Estatua de la Libertad. También sé que en 1975, Paul Ferguson, mientras cumplía una sentencia de por vida por el asesinato de Ramón Novarro, ganó el primer premio en un concurso de PEN de ficción y anunció sus planes de «continuar escribiendo». Dijo que escribir le había ayudado a «reflexionar sobre la experiencia y ver lo que significa». Bastante a menudo reflexiono sobre la gran casa de Hollywood, sobre «Midnight Confessions» y sobre Ramón Novarro y sobre el hecho de que Roman Polanski y yo somos padrinos del mismo niño, pero escribir todavía no me ha ayudado a ver lo que esto significa.

1968-1978

Traducción de Inmaculada Alvarez Puente

LO COMICO Y SU REVERSO: HOMENAJE A CHARLOT

Gonzalo Abril

Entre las teorías históricas de la comicidad goza de gran fama aquélla que subordina la consecución del efecto cómico a la *afirmación de superioridad sobre otro* que tiene lugar en ciertos discursos y situaciones. La reputación de esta teoría no se debe tanto a su potencia explicativa (que no es completamente satisfactoria, pues la especificación de la superioridad cómica requiere de precisiones complementarias que establezcan cuando menos su diferencia respecto a formas de autoexaltación no cómicas), cuanto a la circunstancia de ser *la primera* teoría filosófica sobre la comicidad de que tenemos noticia (fue esbozada en el *Filebo* platónico y expuesta por Aristóteles en su *Poética*), y al hecho de haberse reiterado a lo largo de los siglos en muy diversas e ilustres versiones.

La gloria del testigo

En cierto sentido la *teoría de la superioridad* puede considerarse como una variante de la también prestigiosa *teoría de la incongruencia*, que relaciona la experiencia cómica con la aprehensión de alguna disyunción entre ideas o situaciones, o bien entre los modos en que éstas se presentan (Schopenhauer es el más notable defensor de esta concepción). Una variante, porque el juicio de superioridad propio de la experiencia cómica consiste en un *cotejo de dos posiciones diversas y opuestas*: las del objeto cómico («inferior») con la del destinatario que afirma su «superioridad». Pero no se trata, claro está, de una contrariedad o contradicción *noética*, sino de una oposición *axiológica* entre el destinatario y el objeto sometido a comparación con él, que se resuelve en favor del primero por efecto de una *sanción* implícita.

Para los defensores de esta teoría, el reír involucra la burla, y el burlarse es «burlarse de». El sujeto que ríe es un sujeto evaluador y sancionador de sí mismo y del blanco de su risa.

En la experiencia cómica el sujeto lleva a cabo una *comparación* entre la situación propia, supuestamente favorable, y la presuntamente desfavorable situación del blanco cómico, a menudo provocada por su comportamiento desafortunado o incompetente. En el plano axiológico la comicidad confronta, pues, un valor positivo propio y un antivalor ajeno (belleza frente a fealdad, fuerza frente a debilidad, autocontrol o control del entorno frente a descontrol, y todas las oposiciones axiológicas que cada universo cultural haga pertinentes a este respecto); en el plano de la sanción pragmática, la comicidad involucra el sentimiento de triunfo o glorificación del observador sobre el objeto observado.

Aristóteles habla de la comicidad desde la perspectiva de los géneros: lo cómico es una propiedad de la comedia en cuanto género dramático¹. Permítaseme citar una vez más su conocida definición: la comedia «es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina»². La comicidad es deudora de la *mimesis*³, como todo arte dramático, pero específicamente referida a un defecto ajeno *de efectos restringidos*. Ignoramos las propiedades que el Estagirita atribuía a la *catharsis* cómica (¿en la parte perdida de la *Poética*?), pero se puede conjeturar que era una condición necesaria para su logro la exclusión temática de la fealdad aflictiva y ruinosa.

«La comedia —observa Aristóteles— tiende a representar a los hombres peores de lo que son, al imitarlos; la tragedia, mejores»⁴. En cada género se da una diversa cualificación de los personajes que se corresponde con la aplicación de una determinada figura retórica: la *vituperación* en el caso de la comedia; el *elogio*, en la tragedia. En terminología moderna cabría decir que la comedia y la tragedia se distinguen por sus *efectos inlocutivos* específicos, y que por ende esta tipología de géneros dramáticos se justifica por relación a una taxonomía implícita de los *actos de discurso*⁵.

¹ El nombre de «comedia» y por tanto el de «comicidad» procede de *como*, que designaba a un coro festivo que desfilaba en procesión, danzando y entonando canciones de escarnio, himnos fálicos, etc. Estos desfiles, junto a otras acciones sacrales, son los antecedentes directos de la comedia griega. Sobre todo ello, véase el admirable libro de F. Rodríguez Adrados: *Fiesta, comedia y tragedia*; Madrid, Alianza, 1983.

² *Poética de Aristóteles*, Edición de V. García Yebra; Madrid, Gredos, 1974; págs. 142-143.

³ Una vez más conviene recordar que nuestro término «imitación» no traduce rigurosamente el vocablo griego. Rodríguez Adrados (*op. cit.*, pág. 52) observa que el verbo *mimésthai* es un sinónimo de *dran* (de donde procede «drama») que se refiere genéricamente al cumplimiento de acciones sacrales, y de *orkhetstai*, que designa el andar con un cierto ritmo, la danza, y más en general todo movimiento litúrgico.

⁴ ARISTÓTELES: *op. cit.*, pág. 132.

⁵ Aristóteles no habla, sin embargo, de la representación burlesca de una fealdad

Reformulada por Hobbes, la teoría de la superioridad subraya la *autocomplacencia* implícita en la «gloria súbita», pasión que origina la risa, ya que «es causada o por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en un otro, por comparación con lo cual hay súbita autoaprobación»⁶. Es de advertir que Hobbes sitúa genéricamente del lado de la risa percepciones y sentimientos que Spinoza asocia a la mera *irrisión*, pasión nacida del odio y mala por sí misma. Pero el autor del *Leviatán* no descuida tampoco la censura moral de la jocosidad nacida del desprecio, que «es frecuente sobre todo en aquellos que son conscientes de las pocas habilidades que en ellos hay, que se ven forzados a conservarse en su propia estima observando las imperfecciones de otros hombres. Y, por tanto, mucha risa ante los defectos de otros es un signo de pusilanimidad. Pues una de las labores propias de las grandes mentes es ayudar y liberar a otros del desdén, y compararse a sí mismos «solamente con los más capaces»⁷. Es del juego (real o imaginado) de la interacción de donde emerge la risa, y más precisamente del delicado equilibrio entre las competencias individuales y la percepción de sus diferencias dentro de ese sistema gravitatorio de acciones y emociones que es la sociedad humana. Pero el gran mérito de Hobbes, me parece, reside en haber dado a entender muy agudamente que la jocosidad, a través de la tematización del juego social de los saberes y poderes, viene a sancionar *la relación de uno consigo mismo*; con ello se sitúa ya ante el universo moderno del *humor*, entendido aquí, provisionalmente, como la fase reflexiva de la comicidad.

La teoría de la superioridad es reformulada en otras muchas ocasiones a lo largo de la época moderna: Bain, en *The emotions and the will* (1888), reitera la importancia del «blanco» cómico en la experiencia risueña, pero ya no sólo entendido como persona o cualidad personal: también las ideas, las instituciones o los seres inanimados pueden asumir esa función. Baudelaire vuelve a reflexionar sobre la superioridad, que manifiesta la naturaleza maligna de la expresión cómica: la risa es una expresión frecuente de locura, y la comicidad, «uno de los más claros signos satánicos del hombre»⁸.

limitada de otro como *única* fuente del placer cómico. El autor de *La Poética* toma en cuenta también una propiedad (narrativa) de la comedia que reaparecerá en posteriores teorías de la comicidad, a saber, la superación de los conflictos planteados por medio de una *reconciliación* entre los antagonistas: en la comedia se halla deleite por el hecho de que «hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro» (*op. cit.*, pág. 173).

⁶ TH. HOBBS: *Leviatán* (Edición de C. Moya y A. Escohotado); Madrid, Editora Nacional, 1979, pág. 163.

⁷ *op. cit.*, pág. 163.

⁸ CH. BAUDELAIRE: *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*; París, Garnier, 1962; págs. 247-248.

Bergson proporciona también una versión *sui generis* de la teoría de la superioridad en la que la sociedad «castiga» las irregularidades de sus miembros: la risa es «una especie de *gesto social*. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades (...) Si se traza un círculo alrededor de las acciones y disposiciones que comprometen la vida individual y social y que se castigan ellas mismas mediante sus consecuencias naturales (...), queda cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter que la sociedad quisiera también eliminar para obtener de su miembros la mayor elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esa rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo»⁹. Es claro que la versión bergsoniana de la teoría de la superioridad se inscribe en su concepción metafísica de la vida y la sociedad entendidas según categorías de movimiento y duración. Pero si en las versiones de otros autores se contraponen un observador individual (destinatario de la expresión cómica) y un blanco social, en la de Bergson se sitúa la sociedad, observador colectivo, frente al blanco de las conductas individuales anómalas. Así, su teoría de la risa es una teoría metafísica del control social.

Las concepciones «clásicas» de la superioridad cómica coinciden formalmente en el reconocimiento de los agentes *observador* y *víctima*¹⁰ y en el de una secuencia narrativa típica de los episodios cómicos: al observar la conjunción del blanco con un objeto del valor negativo (un antivalor), el testigo obtiene la gratificación derivada de su propia conjunción con un valor positivo: «juego de suma cero» en el que la ganancia de uno es proporcional a la pérdida del otro.

Enseñanzas de Charlot

En las comedias clásicas del cine mudo, y como herencia de la comicidad popular y clownesca, abundan los *gags* de tipo «vituperante», es decir, aquellos que confirman el modelo narrativo de la teoría de la superioridad: el choque de la tarta contra el rostro, los resbalones repentinos, las desgarraduras súbitas de la ropa, etc. Pero no faltan situaciones cómicas de sentido muy diverso, como aquella celebre de Chaplin en *El emigrante*: Charlot aparece de espaldas sobre la cubierta de un barco y sus movimientos hacen suponer que está vomitando, víc-

⁹ H. BERGSON: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*; Madrid, Espasa Calpe, 1973; págs. 27-28.

¹⁰ Freud, en su teoría del «chiste tendencioso» (*El chiste y su relación con lo inconsciente*; Madrid, Alianza, 1969) propone un nuevo reparto de *dramatis personae*: en la escena del chiste hostil, sexual o blasfematorio intervienen tres personajes: quien cuenta el chiste, quien es tomado por objeto de agresión y aquel en quien se cumple la intención creadora de placer, el destinatario, a la vez cómplice y rival del narrador. Esta concepción triangular permitirá a la teoría de la comicidad indagar nuevos rumbos.

tima de un grave mareo; bruscamente el personaje se vuelve hacia el espectador, y descubrimos que acaba de pescar un pez y que, por tanto, era una afanosa tarea productiva y no la náusea la causa de su agitación.

La situación plantea una *repentina quiebra de expectativas*, tal como requiere otra vieja teoría de la comicidad («*ex his omnibus nihil magis ridetur quam quod est praeter expectationem*», escribió Cicerón en *De Oratore*) y de manera tal que la afirmación de superioridad del espectador sobre el personaje no resulta ser la fuente última ni más potente de la comicidad de la escena. Antes al contrario, el único objeto de desaprobación sobre el que el observador puede fundar la «gloria súbita» de la risa es la ingenuidad de su *propia interpretación* de la situación en el momento precedente del *gag*: su provisional afirmación de superioridad sobre el personaje no pasaba de ser un episodio subsidiario dentro de una narración más sofisticada que había urdido estratégicamente esta zancadilla cognitiva. Al confirmar la insuficiencia de nuestra interpretación, el relato cómico nos permite distanciarnos de nosotros mismos y tomarnos como blanco apropiado de nuestra risa. Dolitsky ha señalado que el humorista se sirve de las expectativas *no expresas* de la audiencia, de las que posee un modelo implícito, de tal modo que «es el reconocimiento posterior de la audiencia de la capacidad del narrador para llevarle fuera del camino de rosas de las falsas hipótesis (...) lo que constituye la esencia del humor (...). Es la ingenuidad de la audiencia contrastada con el conocimiento del humorista lo que crea el efecto»¹¹.

Estamos hablando ya de *humor* y no de comicidad, porque el humor consiste justamente en esa superposición de un movimiento reflexivo y autoimpugnador sobre el esquema (cómico) de la vituperación. Más exactamente, el humor se sigue ejerciendo a costa de otro, pero ese otro es un «yo-blanco» objetivado por el «yo-observador» mediante una (implícita) retrospección. El humor requiere de la reflexión y de la consiguiente escisión del sujeto en un *yo actual* destinatario del efecto jocoso y un *yo anterior* que hace las veces de blanco cómico. El humor se nos aparece entonces como una sofisticada experiencia de *relación consigo mismo*. Esta propiedad, aparte la proximidad fonética de los nombres, es acaso la única que emparenta al humor con el amor, al menos si éste se entiende como la «apasionada entrevista con nosotros mismos» de que habló Proust.

La primera enseñanza de Charlot es, pues, que el *momento cómico* caracterizado por la degradación del otro y la autoexaltación puede ensamblarse en un *momento humorístico* de exaltación del otro y degra-

¹¹ M. DOLITSKY: «Humor and the Unsaid», *Journal of Pragmatics*, 7, 1983, pág. 42.

dación del yo, conforme a un sutil dispositivo narrativo que conduce a un equilibrio en el que los conflictos implícitos del relato se neutralizan mutuamente, tal como sugerían la teoría de la *reconciliación* aristotélica y la mismísima teoría freudiana del humorismo. Esta primera lección es la de un *equilibrio paradójico* (y un paradójico esquivamiento del conflicto) entre los términos cognitivos y axiológicos opuestos por la situación cómica misma.

La segunda enseñanza de Charlot se refiere a un efecto que también ha sido señalado por numerosas teorías de la comicidad: la *ambivalencia afectiva* de la experiencia cómica¹². Es comúnmente admitido que las comedias de Chaplin, incluso sus episodios más indiscutiblemente jocosos, no nos afectan de modo claro y ditintamente «gratificante». Es un tránsito fácil el que media entre la supuesta «proyección» defensiva y compensatoria de la superioridad cómica y la empatía aflictiva del observador que se ve involucrado en la experiencia penosa del blanco cómico. Los filmes de Charlot son un ejemplo privilegiado de ambigüedad entre lo trágico y lo risible, entre la compasión y la revancha. El genio de Chaplin reside en convocar simultáneamente la risa y el llanto. Su secreto, ha señalado Deleuze, consistía en elegir *gestos próximos para situaciones alejadas*, una de las cuales podía ser abiertamente grotesca; la otra, francamente terrible. La risa y la emoción no se atenúan sino que se revelan y reactivan mutuamente¹³ en este juego entre acciones sintácticamente similares, pero semántica y pragmáticamente opuestas. Este es el caso del *gag* de la cubierta del barco o el de otro no menos conocido, en *Tiempos modernos*: Charlot agita una banderola roja para advertir al camionero de cuyo vehículo se ha desprendido; inesperadamente una manifestación obrera aparece a su espalda y el gesto inocente de Charlot adquiere un sentido «subversivo» para la Policía... El conflicto central de *El gran dictador* se basa en el mismo esquema: la proximidad física entre el candoroso barbero judío y el cruel autócrata, ambos interpretados por Chaplin, contrasta violentamente con todas las diferencias psicológicas y morales entre los respectivos personajes. Y los ejemplos chaplinianos podrían multiplicarse.

«Como afirmación de superioridad, en las formas más intelectuales de lo cómico, la risa realmente significa una negación de superioridad», porque «el hombre que se ríe está a punto de quedar envuelto en el esquema del que ya forma parte el objeto de su risa», ha escrito

¹² En el *Filebo*, Sócrates dice que la risa procede de la simultaneidad entre el placer y el dolor resultantes de la envidia y la malicia. Montaigne señala en los *Ensayos* que la risa y el llanto poseen un mismo origen y que nos equivocamos cuando pretendemos que nuestras actitudes son continuas y lineales.

¹³ G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine, 1*; Barcelona, Paidós, 1984, pág. 240.

Girard en su *Equilibrio peligroso. Una hipótesis sobre lo cómico*¹⁴. La risa es contradictoria, porque requiere de amenazas *verdaderas* a la capacidad de control del ambiente por parte del sujeto, pero esas amenazas han de estar al mismo tiempo *limitadas*, acotadas institucionalmente por un lenguaje, un escenario, un contrato o consenso entre los participantes en la situación cómica. En la moderna *comicidad humorística*, de la que Chaplin es el gran maestro, la «amenaza al propio tiempo masiva y nula» de que habla Girard se expresa como autoimpugnación del destinatario y trastorno de la relación sujeto-objeto.

La risa como vacuna

Bergson da a entender el paradojismo radical de la comicidad, que concilia la rigidez, la esclerosis del flujo vital (la superposición de lo mecánico sobre lo vivo) propia del episodio o estímulo cómico, con la victoria de la vida que se expresa en el propio reír.

En la última página de *La risa*, y en su párrafo más concluyente, puede leerse: «Es preciso que en la causa de lo cómico haya algo levemente atentatorio (y *específicamente* atentatorio) contra la vida social, ya que la sociedad responde mediante un gesto que tiene toda la apariencia de una reacción defensiva»¹⁵. En el hecho cómico concurren la amenaza social implícita que es «causa de la comicidad» y antídoto de la risa sancionadora que es su efecto. La amenaza es cierta, pero no es menos cierto que sólo su aparición permite a la sociedad movilizar los recursos defensivos correspondientes. El proceso cómico es el de un mal que concita contra sí mismo su remedio; es, en suma, una *vacuna*. ¿Por qué, si no, la *levedad* del atentado cómico? La noción de un mal débil, limitado, es común a las teorías bergsoniana y aristotélica: en ambos casos parece que sólo una pequeña cantidad de daño (sea fealdad o rigidez) permite la explosión del gozo (sea catártico o correctivo).

Podemos no estar de acuerdo con *la naturaleza de la amenaza* que define Bergson. Podemos inclinarnos a pensar que el mal contra el que precave la comicidad es *la pérdida de respeto* al otro, la relación puramente *instrumental* con los demás, etc. (según ello, la risa sería una conducta tentativamente *moral e igualitarista*), o, por el contrario, la *indiferenciación*, la mimesis violenta (en tal caso, la risa serviría a una salvaguardia de la «rejilla simbólica» que opone lo propio y lo extraño, los sexos entre sí y las edades unas con otras, lo normal y lo desviante, etc.). No le falta razón a Cazeneuve cuando afirma sarcásticamente que en las perspectivas generales sobre este asunto da la impresión de que

¹⁴ R. GIRARD: *Literatura, mimesis y antropología*; Barcelona, Gedisa, 1984, págs. 135-136.

¹⁵ H. BERGSON: *op. cit.*, p. 164.

la risa sirve a la vez para cualquier fin social y para su contrario ¹⁶. Pero lejos de ver en ello un motivo de impugnación genérica de estas respectivas podemos conjeturar que en todas ellas hay una parte de correcta explicación, porque la comicidad y el humor, más que a una particular incongruencia semántica o axiológica remiten a las condiciones últimas (y paradójicas) de toda relación social, que es a la vez intrusión y separación, discontinuidad y continuidad, identidad y diferencia. El paradojismo cómico-humorístico no expresaría entonces las diferencias superficiales del sentido, de los valores y del poder, sino algunas de sus condiciones constitutivas.

No me parece casual que el ocaso del sentido al que asistimos (o, para ser más preciso, el colapso del *régimen simbólico* de representación) venga acompañado de un general desvaimiento de la expresión cómico-humorística, disipada en un humor «fático», benevolente y ubicuo que señorea hasta el tedio todas las manifestaciones de la cultura actual ¹⁷. Pero ya estoy suscitando problemas a los que este artículo no va a dar respuesta alguna. Porque se acabó.

¹⁶ J. CAZENEUVE: *Le mot pour rire*; París, La Table Ronde, 1984, pág. 206.

¹⁷ De este fenómeno me ocupé en «La era risueña», *El País*, 7 de diciembre de 1985.

ULISES Y EL SILENCIO DE LAS SIRENAS

Carlos A. Conchillo
y José A. Sánchez

*¡Así soy yo, alegraos! Feo, sinvergüenza, recién salido del cascarón (con fárfora, excrementos y sangre, por supuesto).
Bertolt Brecht.*

Apenas si tengo algo en común conmigo mismo y debería meterme en un rincón, en completo silencio, contento de poder respirar. Franz Kafka.

En 1924, Bertolt Brecht tenía dos hijos y tres mujeres, había escrito obras con el único propósito de conseguir éxitos fáciles, ganar dinero o subsanar la deficiencia de los clásicos. Después de haber aprendido de Valentín el oficio de farsante, no le cabe duda de su capacidad para conquistar la capital del Reich con la facilidad y rápidos beneficios (económicos y amorosos) que al genio le corresponden. Franz Kafka ha llegado a Berlín hace apenas unos meses acompañado de Dora Diamat y procedente de Praga, ciudad que ha sido testigo de cuarenta años de construcciones solitarias. Ese mismo año, obligado por la tuberculosis a volver nuevamente a casa de sus padres, confía en su testamento a Max Brod la destrucción de todos sus escritos y la prohibición de nuevas ediciones de la mayor parte de lo publicado en vida.

Werner Mittenzwei abre con un artículo sobre *Brecht y Kafka* de 1963¹ la investigación sobre el tema. El crítico alemán, que se centra principalmente en la presencia en ambos autores del problema de la *Entfremdung* (manifiesta pero inconsciente en Kafka, consciente y criticada en Brecht —Mittenzwei opera desde posiciones marcadamente brechtianas—), alude a un cuento que Brecht escribió en 1933, *Odysseus und die Sirenen*², a partir de otro de idéntica temática pero dis-

¹ WERNER MITTENZWEI, «Brecht und Kafka», en *Sinn und Form*, 15, 1963, H. 4, págs. 618-625.

² BERTOLT BRECHT, «Odysseus und die Sirenen», en *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1967, vol. 11, pág. 207.

tinto desarrollo, escrito por Kafka catorce años antes: *Das Schweigen der Sirenen*³. Un comentario que profundiza más en la comparación de los dos cuentos (aunque sin llegar tampoco muy lejos en el campo de la interpretación) lo lleva a cabo Uta Olivieri-Treder en un segundo artículo sobre el tema con fecha de 1977⁴. La riqueza de sugerencias que ambos cuentos encierran nos estimula a un comentario más detallado de los mismos como lugar privilegiado desde donde comprender la distancia que une la actividad artística de Brecht y Kafka.

Variaciones sobre un viejo mito

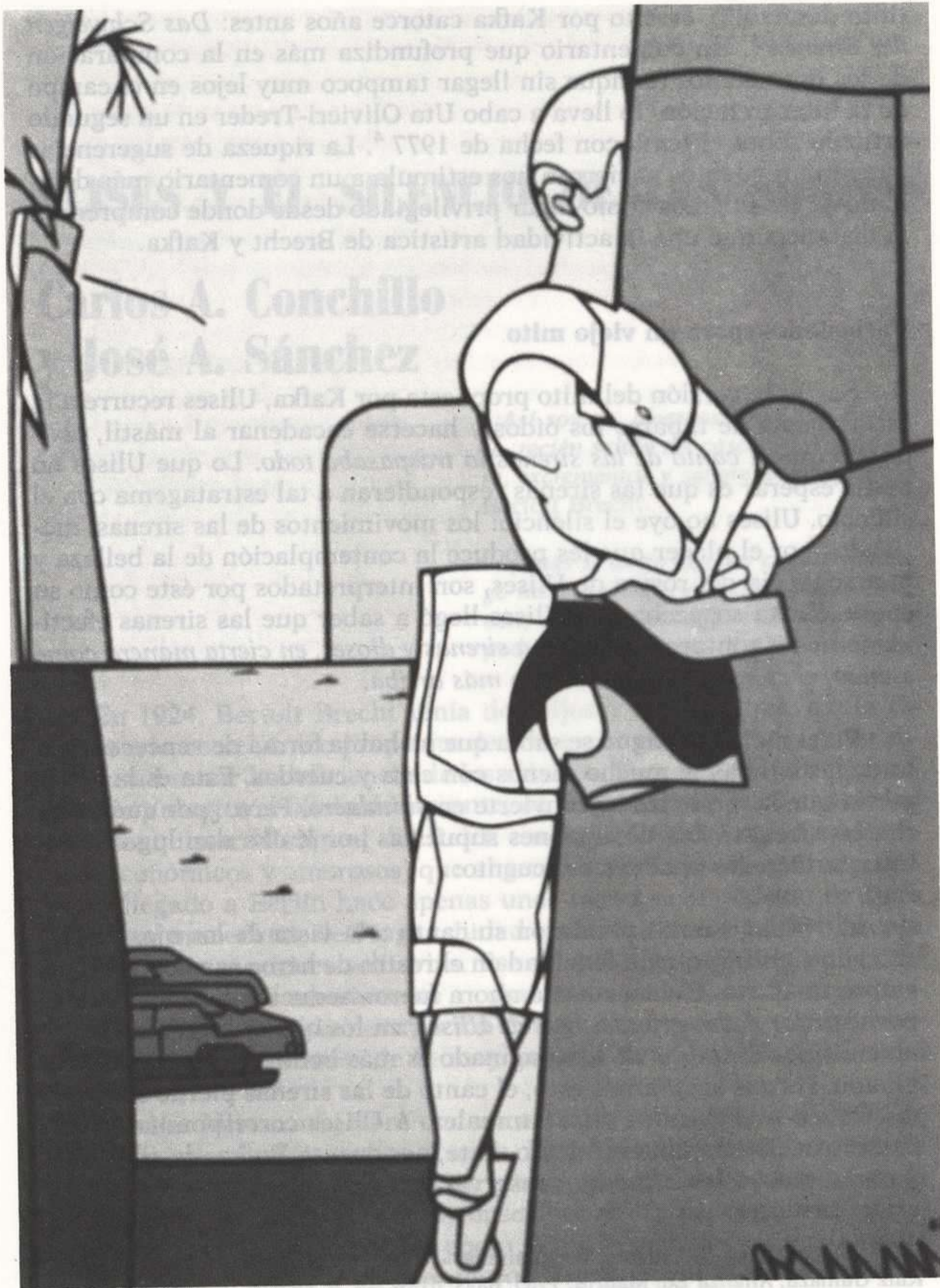
Según la versión del mito propuesta por Kafka, Ulises recurre a la estratagema de taparse los oídos y hacerse encadenar al mástil, olvidando que *el canto de las sirenas lo traspasaba todo*. Lo que Ulises no podía esperar es que las sirenas respondieran a tal estratagema con el silencio. Ulises no oye el silencio: los movimientos de las sirenas, motivados por el placer que les produce la contemplación de la belleza y la arrogancia del rostro de Ulises, son interpretados por éste como su canto. Kafka sospecha que Ulises llegó a saber que las sirenas efectivamente no contaron, y *opuso a sirenas y dioses, en cierta manera como escudo, el simulacro mencionado más arriba*.

En el mundo antiguo se sabía que no había forma de vencer el canto de las sirenas, y mucho menos con cera y cuerdas. Esta es la razón por la que la *estrategia* se convierte en *simulacro*. Pero, ¿por qué callaron las sirenas? Las dos razones supuestas por Kafka dan lugar a dos interpretaciones posibles del cuento:

a) Si las sirenas olvidaron su canto a la vista de los ojos de Ulises, ello significa que la felicidad en el rostro de héroe es más bella que su propio canto. Quienes hasta ahora fueron seductoras son seducidas por *el fulgor de los grandes ojos de Ulises*, en los que se refleja un canto no emitido. El reflejo de lo imaginado es más bello que lo propio imaginado. Pero si aceptamos esto, el canto de las sirenas pierde su carácter mítico y el mito en sí se tambalea. A Ulises correspondía decidir su destrucción o mantenimiento. Este, nos cuenta Kafka, decidió mantenerlo, pues sólo así podía conservar la condición de héroe. El *zorru-*

³ FRANZ KAFKA, «El silencio de las sirenas», en *La muralla china*, trad. de Alejandro Ruiz Guiñazú, Alianza Ed. Madrid, 1985, págs. 81-82.

⁴ UTA OLIVIERI-TREDER, «Geziemendes über Brecht und Kafka», en *Brecht-Jahrbuch 1977*, editado por J. Fuegi, R. Grimm y J. Hermand, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977, págs. 100-112. El tema de la consciencia/inconsciencia vuelve a ser planteado y de la misma forma resuelto en favor de Brecht. El artículo, no obstante, amplía el estudio de la afinidad y divergencia entre ambos autores a una multiplicidad de lugares y temas ausentes en el artículo de Mittenzwei.



Valerio Adami, *Ulisse*, 1976.

no Ulises transformó de esta manera el mito de las sirenas en su propio mito, un mito que, a diferencia de los divinos, nace ya marcado por la consciencia de la mentira humana.

b) Si lo que pretendían era vencerlo con su silencio, la victoria no podía consistir en atraerlo hacia sí, sino en impedirle el éxito de su astucia, al negarle la certeza de haber estado en presencia de su canto. Las sirenas habrían vencido efectivamente a Ulises y su mito se mantendría intacto e inaccesible a los hombres.

El Ulises de Brecht ya no quiere protegerse del canto de las sirenas, sino disfrutarlo. Con este propósito se hace encadenar al mástil y taponar los oídos de sus remeros, pero no los suyos. Para los remeros todo ocurrió como si las sirenas realmente cantaran y Ulises triunfara sobre ellas arrebatándoles el disfrute de su canto. La sospecha brechtiana reza: *alles gut, aber wer —außer Odysseus— sagt, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandtes Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die Keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!*⁵

El simulacro en Kafka actúa como escudo: Ulises sabe que la protección que utiliza no lo defiende del canto, pero sí del silencio. La cera en los oídos de Ulises es el elemento que propicia la credibilidad del simulacro y permite el mantenimiento del mito. Brecht opta por la destrucción del mito al evitar toda credibilidad de simulacro: si Ulises escapó al poder de las sirenas sin la protección kafkiana, es porque, sin lugar a dudas, las sirenas no cantaron. Sólo la vergüenza —interpreta Brecht— justifica el engaño de aquel que ve en peligro su condición de héroe. Mientras que en Kafka el simulacro es el punto de inflexión en que el mito cambió de nombre, en Brecht es el origen de una mentira que custodia el engaño. Lo que está en juego en Kafka es la posibilidad del mito; en Brecht, exclusivamente la posibilidad del héroe. El héroe kafkiano sólo puede seguir siéndolo dentro del mito; para el brechtiano el mito es lo menos importante y su única preocupación reside en el reconocimiento que los remeros deben otorgarle. Así, mientras el centro del relato kafkiano es narrado desde la perspectiva de las sirenas, el de Brecht lo es desde la de los remeros, que con ver a las sirenas hinchar los cuellos se quedan tan contentos.

⁵ Una traducción literal de este texto sería: «todo bien, pero ¿quién —excepto Ulises— dice que las sirenas efectivamente cantaron a la vista del hombre amarrado? ¿Tendrían estas poderosas y ligeras mujeres que haber despreciado su arte con gente que carecía de toda libertad de movimiento? ¿Es ésta la esencia del arte? Entonces preferiría más bien aceptar que los cuellos hinchados apreciados por los remeros insultaban con todas sus fuerzas a los condenados, precavidos provincianos, y que nuestro héroe realizó sus contorsiones (dando de todas formas testimonio), porque, después de todo, al final le dio vergüenza».

La transformación del mito en Kafka se manifiesta en el desplazamiento de la belleza del canto de las sirenas a los ojos de Ulises: la muerte de un mito compensa con el nacimiento de un nuevo mito. Este desplazamiento no tiene lugar en Brecht, puesto que las sirenas ni seducen ni se dejan seducir, ni siquiera guardan silencio, sino que simplemente insultan al pretendido héroe, que se ve así obligado a convertirse en un mentiroso.

El pecado de Ulises

El canto de las sirenas existía porque nadie había conseguido aún sobrevivir a él, es decir, porque nadie había llegado a «traducirlo». Y sólo esa renuncia a, o esa imposibilidad de pensar la traducción como aplicable al canto, posibilitaba la existencia de éste. Ulises comete el pecado original al intentar sobrevivir a la *belleza*. Pero en el mismo momento en que se intenta la traducción, aquello que se quería traducir desaparece: tal intento se erige sobre las cenizas del mito que se pretende traducir. Más claramente: la «traducción» sustituye al «canto», pero tal «traducción» no es mediación, sino invento. Y ese invento es la mentira de Ulises.

El pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana. Benjamin concibe tres niveles del ser lingüístico: el lenguaje de las cosas mudas, sin hombre; el lenguaje del conocimiento y del nombre, del hombre bienaventurado; el lenguaje de la charla y del juicio, del hombre caído⁶. Al pretender el hombre arrebatarse a las cosas mudas su lenguaje, no sólo no consigue arrebatarse el secreto al mito (a la creación divina), sino que con ello pierde su condición bienaventurada y *cae* en la *charla sin fundamento*. Al querer arrancar el lenguaje de las cosas, éstas desaparecen. Es el castigo que recibe la osadía de Ulises. El hombre que pretende convertirse en protagonista del acto lingüístico sólo cuenta con el lenguaje de la charla, de la falsa traducción.

En la representación, las cosas sólo existen en la forma de la no presencia: cuando se hacen presentes pierden su carácter de cosas. Lo mismo ocurre con el hombre: cuando se hace presente como límite de la representación sale de la sombra donde se encontraba. Pero esta salida no es un nacimiento, sino una agonía. El hombre que pretende instrumentalizar la representación para un dominio de las cosas, lejos de conseguir su propósito, queda él mismo excluido de la relación representativa, tanto como las cosas. La representación ya no es más relación, sino representación de relaciones. Aquello que se muestra —ob-

⁶ Cfr. WALTER BENJAMIN, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», en *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971, págs. 145-165.

serva Wittgenstein— no puede venir a lenguaje porque es lo que permite que lo que se dice pueda ser dicho: *Lo que en el lenguaje «se» expresa, «nosotros» no podemos expresarlo por el lenguaje*⁷. En términos de Heidegger, lo que no se puede decir es lo que se oculta en el acto de decir, el albergarse inagotable que se muestra en lo que se desvela bajo la forma del ocultamiento. El oscurecimiento que se halla en toda iluminación justifica que, en el análisis de la cotidianidad que se lleva a cabo en *Ser y Tiempo*, la existencia auténtica aparezca en virtud de la *Verfallenheit* que está a la base. Y es así que la existencia auténtica no es sino inautenticidad auténtica, lo que no puede ser de otra manera si en la progresiva disolución de los nexos referenciales en que se mueve la angustia como disposicionalidad fundamental del nihilismo, aparece la nada como el lugar de donde viene *el ente en total a sí mismo: ex nihilo omne ens qua ens fit*⁸. La autenticidad (*Eigentlichkeit*) es apropiación, mas apropiación de la autenticidad: la única manera de salir del nihilismo *impropio* es *morder la cabeza de la negra serpiente que sale por nuestra garganta*.

Cuando el *Ab-grund* se entiende fundamental y no como lo que imposibilita estar seguros, no hay lugar para la angustia. Pero el hombre caído es propicio a la tragedia; quiere conocer el mundo de las cosas y se estampa contra la representación que se pliega sobre sí misma. El conflicto es entre el tiempo del hombre nostálgico y el tiempo de las cosas que se sustraen. El miedo a una representación que se pliega sobre sí misma conduce al hombre al autoengaño: las sirenas debían, sin duda, cantar, aunque su canto fuera inaudible. Ulises se resiste a oír el silencio, se limita a impedirse oír el canto. En ello reside lo trágico de su intento.

El dolor en los ojos del héroe

Ellas, empero —más hermosas que nunca—, se erguían y contoneaban, las chorreantes cabelleras ondeando libremente al viento y las garras abiertas sobre las rocas. No querían ya seducir, sino sólo apresar, mientras fuese posible, el fulgor de los grandes ojos de Ulises.

La belleza es el resultado de la creencia en la contemplación de esa otra belleza que no existe más que en los ojos de quien cree ver lo que debería oír. La belleza es una ficción cuyo origen oculta el mito.

⁷ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.121, trad. de E. Tierno Galván, Alianza Universidad, Madrid, 1984, pág. 87.

⁸ MARTIN HEIDEGGER, «¿Qué es metafísica?», en *Qué es metafísica y otros ensayos*, trad. de Xavier Zubiri, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1986, pág. 54.

Pero el mito no es más que la capacidad del hombre de olvidar sus propias ilusiones. El *desenmascaramiento* del mito como olvido, de la belleza como ficción, del *canto* como *silencio*, inaugura la época del pesimismo. Pero *éste es sólo un estado de transición*⁹. El *mientras fuese posible* es el espacio que se abre entre la muerte del clasicismo y la madurez del nihilismo: el espacio en que el héroe, consciente de la falacia del mito, de la nada que se oculta tras las imágenes, de la insuperabilidad de la representación, se deja *apresar* por una belleza sólo existente en sus ojos, permitiéndose el título de mediador. Pero quien es consciente de que la belleza de sus ojos es tan ficticia como la belleza del canto inexistente, renunciará no sólo al canto, sino también al mito, y aceptará no ser ya más mediador, no ser ya más héroe, sino traficante de ficciones, en el mejor de los casos, inventor de las mismas. *La medida de nuestra fuerza es hasta qué punto podemos acomodarnos a la apariencia, a la necesidad de la mentira, sin perecer.*¹⁰ Sólo renunciando a la heroicidad es posible asegurar radicalmente la supervivencia. *Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Häuse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!*

La concepción del genio en el romanticismo tardío es un primer intento de eludir ese nihilismo que se adivina mediante el recurso a un desplazamiento del término de la mediación de las cosas mudas a una abstracción que cada vez se aproxima más al mundo de los hombres, porque cada vez es más solamente su propia invención. *Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk —die namhaften einzelnen sogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Wesen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenstände übertragen—, sie sind nur Ableiter. Der Einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen.*¹¹ La apropiación de la invención del pueblo se legitima en la pretensión de configurar una mediación entre el pueblo y su consciencia. Es un mediar iluminador, cognoscitivo. Los dioses han sido destruidos, pero el pueblo ha sido elevado a divinidad. La mediación del artista transcurre entre la colectividad histórica concreta y su idea, sólo accesible al genio, que asume la tarea de transformar su contemplación de la idea en formas históricamente transmisibles. ¿Qué ocurriría si esa contemplación no fuera tan nítida como para asegurar la existencia de la idea? Ya desde Schopenhauer, el privilegio del genio es un privilegio trágico: *Lo que le cautiva es contemplar el espectáculo de la voluntad*

⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La voluntad de poderío*, traducción de Anibal Froufe, Edaf, Madrid, 1980, pág. 26.

¹⁰ Idem, pág. 30.

¹¹ RICHARD WAGNER, «Künstlertum der Zukunft. Zum Prinzip des Kommunismus» (1848), en *Ausgewählte Schriften*, editados por Dietrich Mack, Insel Verlag, Frankfurt/M, 1974, pág. 128.

en su objetivación ante el cual se queda suspenso, sin cansarse de admirarle ni de reproducirle, pero, mientras dura esto, es él mismo quien hace el gasto de la representación del espectáculo. En otros términos, es él mismo esa voluntad que se objetiva así y que permanece con su dolor.¹²

Es esta concepción del artista como genio lo que, en la última etapa del *mientras fuese posible*, el expresionismo lleva a sus últimas consecuencias, y lo que con su muerte definitivamente destruye. El expresionismo se sitúa en el momento de máxima concienciación del silencio, pero de máxima radicalización también de la fuerza existente en la mirada del artista. Al desconcierto impotente de Chandos, cegado por el caos resultante del silencio destructor, que ha privado de referentes a sus viejas palabras (momento típico de la experiencia del nihilismo *impropio*), sucede la arrogancia del expresionista, que se considera capaz de reponer los referentes mediante una objetivación, ya no de la *voluntad schopenhaueriana* en sí mismo descubierta, sino de su propia individualidad. La imagen del mundo está sólo en nosotros mismos —proclama Edschmid—. *Die Realitat muß von uns geschaffen werden.*¹³ El expresionismo da un paso importante hacia la superación definitiva del nihilismo impropio: ellos son conscientes de que si las sirenas existen sólo en virtud de la mirada del artista, cualquier otra realidad distinta de las sirenas puede también ser supuesta como existente. La belleza existe sólo en los ojos del artista, tanto si contempla el canto de las sirenas como si contempla su silencio. Pero tal *avance* no puede ser definitivo, porque el expresionismo arrastra el lastre de la concepción de la actividad artística en términos de *mediación genial*, inevitable en el planteamiento kafkiano del cuento, que implica la existencia de un nuevo absoluto, sustitutivo del mundo mítico, que debe ser mediado. Pero tal absoluto es la creación del artista individual. Este se condena a sí mismo entonces a la reconstrucción infinita de una belleza irresistible, de una imagen perfecta del mundo. En cuanto tal creación es imposible por parte del hombre individual, el expresionismo debe resignarse al lamento, a los fragmentos de una utopía inconclusa, cuyo anuncio debe ir inevitablemente acompañado de *mala conciencia*.

Kafka, tan consciente de la fealdad de sus ojos, aunque no acertando a encontrar un esquema alternativo al del artista mediador, y queriendo, no obstante, evitarse los problemas de conciencia, decide guardar silencio ante el silencio.

¹² ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, ediciones Orbis, Barcelona, 1985, vol. 2, pág. 92.

¹³ KASIMIR EDSCHMID, «Über den dichterischen Expressionismus», en *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919, pág. 54.

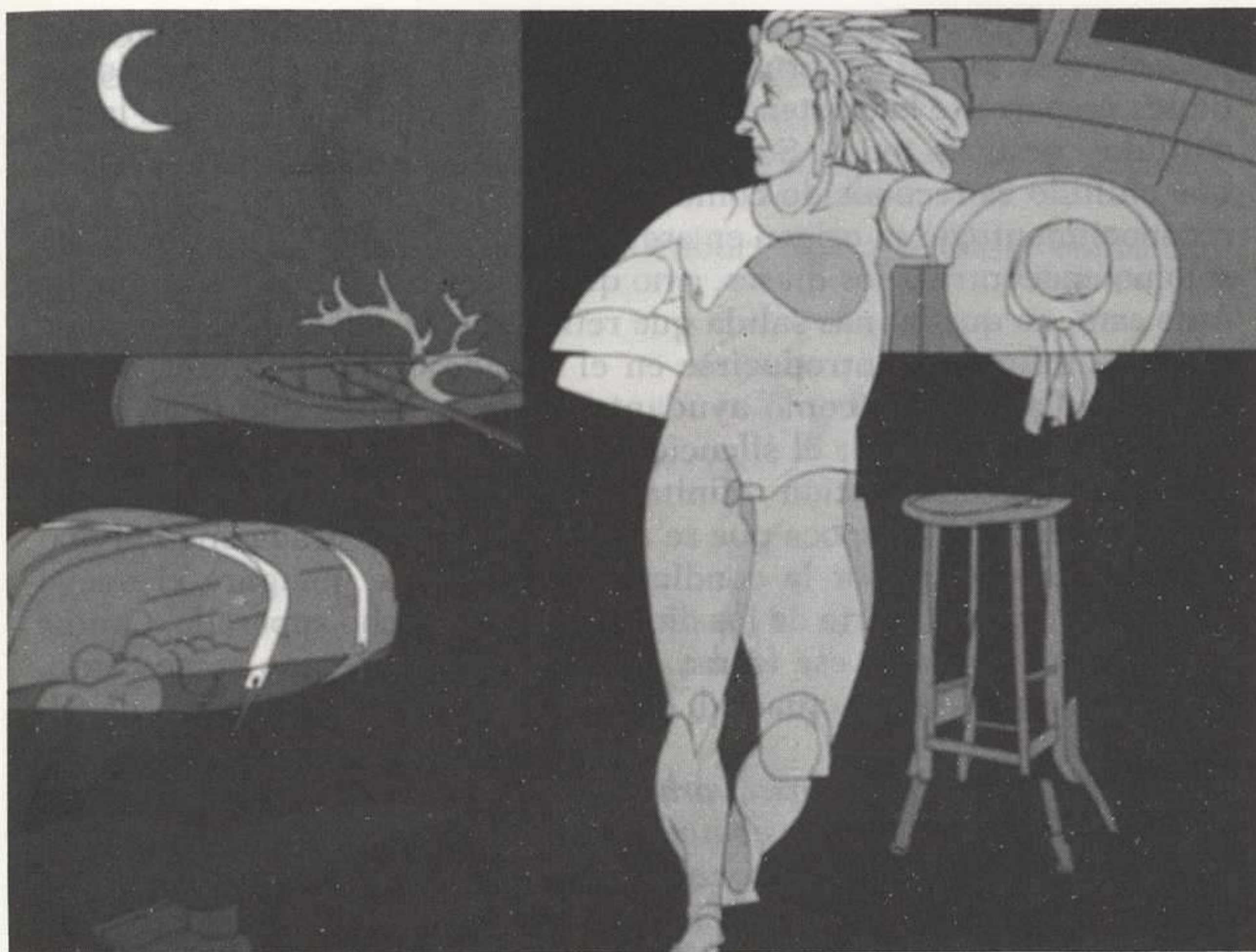
La sordera de los remeros

El simulacro nunca podrá suplantar al olvido de la ficción originaria que alimentaba el mito. Tal vez los dioses fueran incapaces de *penetrar en lo más íntimo de su fuero interno (del héroe)*, seguramente no tenían tampoco el menor interés en ello. Tanto más cuanto esos dioses ya no habitan lo eterno, sino que han entrado en la historia, donde se han visto obligados a adaptarse como administradores de la superestructura de lo social. Desde esa nueva posición, la arrogancia del héroe que intenta fingirse victorioso tras el desconcertante desenlace de su aventura debe, sin duda, parecer ridícula: sólo por ello lo toleran. *Ein Dichter* —escribe Thomas Mann— *ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staat nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan... ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betracht anrüchiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben —und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt— als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehen und höchstem Wohlleben zu bringen.*¹⁴ El genio es tolerado como genio en la medida en que la genialidad ha sido reconocida como ficción ocultadora del *trabajo artístico*. La inutilidad social del artista es el mejor antídoto contra su peligrosidad. La máxima radicalización de las pretensiones revolucionarias del arte coinciden con su máxima impotencia. Al inútil nadie lo toma en serio. Y sólo en el ámbito acercado por la sociedad mediante la *Verachtung* es permitida la experiencia estética como portadora de una *höchsten Wohlleben*. Es ese cerco contra el que se estrella el mesianismo expresionista, y lo que obliga al artista a hacer del aislamiento el tema central de su obra. *Al ich will Ihnen Bilder / Der Zukünftige erzählen, die in mir / Mit Pracht sich aufgerichtet haben* del Poeta como Mendigo en el drama de Reinhard J. Sorge¹⁵, responde el Mecenaz: *Was Sie als Zukunft sehen, ist Dichtung und ein nie erfüllbarer Traum* y le aconseja finalmente aprender a reconocer *die Grenzen der Möglichkeit*. El poeta es constreñido a mendigar de la sociedad el reconocimiento de su mediación, pero la sociedad no entiende de limbos. Lo que para los expresionistas era la experiencia trágica de su aislamiento, históricamente no puede sino resultar tragicómico. Y es en el reconocimiento de esta tragicomedia donde se manifiesta la lucidez de Kafka.

Josefina es capaz de conseguir, gracias a su canto, el silencio de todos los ratones que se han reunido para oírla. Este silencio no es re-

¹⁴ Citado en Hans Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966, pág. 18.

¹⁵ REINHARD J. SORGE, «Der Bettler», en *Werke*, Glock und Lutz, Nürnberg, 1964, vol. 2, págs. 33-34.



Valerio Adami, *Pirosmani/la melancolie*, 1979.

sultado de una admiración ingenua y sin reservas sino de la voluntad de mantener la tradición musical en un pueblo donde se es *demasiado viejo para la música*. En realidad todos saben que Josefina no canta, chillá, y el chillido es uno de los *hábitos inconscientes* de los ratones. Josefina, resignada a la incomprensión, no acepta que lo que ella emite sean chillidos, pues está convencida de que es ella quien protege al pueblo con su canto. Lo que piense Josefina no tiene, sin embargo, ninguna importancia. Los problemas comienzan cuando la cantante aspira a *un reconocimiento público, franco, permanente y superior a todo lo conocido hasta ahora*, reconocimiento que el pueblo no puede otorgarle. Ninguna de sus argucias y amenazas, incluida la propia enfermedad, le ayudan en su propósito. De ahí que no le quede otro remedio que desaparecer.¹⁶

Josefina es la imagen tragicómica del *mendigo* expresionista. La enfermedad fingida por Josefina es idéntica a la estrategia empleada por el expresionismo para romper el rechazo. Los expresionistas no querían aceptar que el alarde de la enfermedad, o la propia muerte, fuera

¹⁶ FRANZ KAFKA, «Josefina o El pueblo de los ratones», en *La condena*, trad. de J. R. Wilcok, Alianza, Madrid, 1979, págs. 161-179.

impotente para conmover a una sociedad que ve en Josefina *apenas un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo*. Un mundo sin dioses no permite la existencia de un canto de distinta calidad a la del chillido, común a todos. Sólo el pueblo puede decidir con su silencio qué chillido es reconocido como canto. Pero el canto que aspire a un reconocimiento de su origen en ese mundo inexistente de los dioses, no sólo no encuentra a los dioses, sino que pierde con ello a los hombres. Ante esto, no queda más salida que retirarse a la soledad de la reconstrucción infinita, o introducirse en el mundo de los hombres, ya no como mediador, sino como ayudante, es decir, aquel que tiene como única función provocar el silencio en el pueblo de los ratones. La opción por la reconstrucción infinita es el signo que cierra la época del engaño necesario, la época que se mantiene con la mirada en lo divino perdido. La opción por la condición de ayudante inaugura el nuevo tiempo en que la muerte de los dioses es ya un hecho superado. Cantor es aquel que chilla de esa forma que los ratones aceptan como canto. Héroe es aquel que actúa tal como los remeros esperaban de él.

In Hörweite an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte, wie unser Held sich am Mastbaum wand, als strebte er davon loszukommen, und wie die verführerischen Weiber ihre Häse blähten. Es verlief also scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage. Si el héroe de Kafka opone su simulacro a dioses y sirenas, el héroe de Brecht hace caso omiso de éstos y abiertamente actúa para los hombres que lo contemplan. El desplazamiento de perspectiva de las sirenas a los remeros es la distancia que separa de forma más radical los planteamientos de Kafka y Brecht, es aquello que permite superar el problema de la destrucción del mito y repensar el arte desde nuevas coordenadas. En Kafka la mediación es imposible porque el silencio no admite tal: sólo se puede crear en el silencio, y dicha creación, no exenta de nostalgia, nunca será lo suficientemente perfecta como para sustituir al antiguo mito. En Brecht el silencio ya no existe como ausencia de canto, sino como presencia de una nueva realidad. Esa nueva realidad es la ficción liberada de toda nostalgia, son las sirenas de carne y hueso y los remeros que ponen, unas la belleza de sus cuerpos, otros la fuerza de sus brazos y la complicidad de su sordera, al servicio de un gran juego que culmina con el histrionismo del nuevo héroe. La muerte de las sirenas cierra para Kafka el mundo de la creación dirigida a los dioses; para Brecht, abre el mundo de la creación dirigida a los remeros. Todo un nuevo campo para las mentiras del artista antiheroico.

Pero, ¿tiene sentido todo este histrionismo? ¿Es posible superar el insulto y volver al canto sin por ello pedir que las sirenas canten?

¿Le importa algo a los remeros que las sirenas canten o no? ¿Actúa en realidad Ulises para alguien más que para sí mismo? ¿No es en

cierto modo indiferente que Josefina le dé la razón al pueblo y siga con sus chillidos o que guarde silencio dándole así la razón?

1919, *El silencio de las sirenas*, fracaso de la revolución alemana.

1933, *Ulises y las sirenas*, Hindenburg llama a Hitler como canciller.

DEL MIEDO A LA IGUALDAD

Amelia Valcárcel

El Arte Retórica fue estudio obligado durante toda la Edad Media en una sociedad que poco o nada tenía de común con las ciudades-estado griegas. Solemos afirmar que ese arte se desarrolló en ellas por necesidad inmediata política: había que saber hablar de forma persuasiva a una asamblea de ciudadanos, dirigir sus decisiones. El ocaso llegó pronto a las primitivas democracias. Y, sin embargo, la retórica se mantuvo mil años más¹. La inercia de las instituciones de alta educación sólo tiene que generar un cuerpo especializado e interesado de glosadores —interesado espinosamente en mantenerse en el ser— y las glosas serán tan fecundas que a menudo la más primitiva se perderá de vista; su objeto será arqueología. Pero los escoliastas se dan en cofradías, celosas unas de otras, excluyentes en sus devociones, especializadas. La Muerte de la Modernidad es advocación que puede llegar a interesar a alguna de las hermandades existentes o abrir banderín de enganche. Primeramente se habrá de probar si el santo es milagrero.

Construyendo a modo de experimento, se produciría esta pregunta académica (a sabiendas de ocasiones parecidas): La Muerte de la Modernidad, de ser un tópico respetable, ¿quién la tratará? No es la pregunta de Hume, ¿de qué trata este libro?, sino otra cosa más o menos así: ¿es un tema de lógica?, ¿tiene que ver con la teoría del conocimiento?, ¿acude a la filosofía política?, ¿reza para la ontología?, ¿compromete a la filosofía de la historia?, ¿dice con la ética? Se podrían seguir invocando cuerpos/disciplinas; si alguna puede hacerse cargo del asunto lo hará, aunque en sí no tuviere «nada de substancial». Y, fenómeno inverso, puede ser abandonado a las nodrizas del foro para que viva si tiene vigor, así sea el más cumplido de los neonatos.

Para evitarse linajes e indagación en las genealogías. La muerte de la modernidad recibe un mote: posmodernidad, y se le atribuye nacimiento en la estética; familia no demasiado formal, sus vástagos de muy distinta talla, ni asiente ni niega. Si la posmodernidad es el nombre de algo parecido a un eclecticismo en estilos artísticos la cosa no

¹ LEWIS, C. S.: *Crítica literaria, un experimento*, (1961), Bosch, Barcelona, 1982.

es tan grave: es eso que preside las selecciones que monta Oliva. Incluso se le pueden ir encontrando parentesco en ámbitos más serios siempre que sean sesgados, siempre que quien lo use pueda dejar su honor impoluto subrayando que hace una extrapolación. Sin embargo, posmodernidad y muerte de la modernidad quizá no se convienen del todo; la segunda fue anunciada por algunos profetas de fuste, Nietzsche, por ejemplo, que los escoliastas aprecian. Es igual, por ahora se mantendrán a la espera. Y, en el ínterin, cotillearán un poco.

Como la filosofía, a pesar de su pretensión de racionalidad-universalidad absolutas, no puede ser sino nacional —no tendría sentido hablar de ciencia inglesa o canadiense, pero para hacerse la composición de lugar de una filosofía no es impertinente saber de donde procede—, se comentará que «muerte de la modernidad-posmodernidad», es un tema francés, por ejemplo, o italiano, incluso norteamericano. La mayor parte de las veces tales disquisiciones no buscan aclarar, sino demonizar: mientras un tema siga siendo «x» es notorio que no es un tema. Si se le encuentran demasiadas patrias o bien aumentará la confusión o se comenzará a pensar en la epidemia. Puede que sea virus generacional.

En efecto, el término posmodernidad es de uso relativamente corriente en Norteamérica y va desde las posiciones de Venturi en arquitectura (abandono de la tradición moderna que pudieran encarnar la Bauhaus, Le Corbusier o Mies van der Rohe) hasta señalar una nueva era histórica y social que habría fraguado en los años sesenta. Producto de la Segunda Guerra, sus frutos serían contemporáneos. Dado que se hace con las fechas referencia mediata a la consolidación del imperio, para nuestro caso igual valdría llamarla posmodernidad que neohelenismo. Mientras la muerte de la modernidad conviva con la muerte de Europa tenemos todo el derecho a ser suspicaces. Sin embargo, la instrumentación filosófica de la posmodernidad se lleva, por el momento, en el Viejo Continente.

Ciertamente, o hay en filosofía temas perennes o el aspecto generacional no puede ser evitado; asistimos a dinámicas generacionales y formamos parte de ellas. Para algunos temas que se ventilan en esa forma no es insensato tratar de distinguir entre *Content* y *Comand*; empero, *encarar la muerte de la modernidad para tirar de ella hacia los sesenta o los setenta*² es trivial. Las lecturas de los signos que acompañan a este nacimiento-muerte son también confusas.

² Acertadamente lo denuncia Jameson; sin embargo, él mismo llega a asumirlo en parte. Jameson, *Posmodernismo y sociedad de consumo* (1983 Bay Press), Kairós, Barcelona, 1985, *La Posmodernidad*.

Los unos creen que responde al agotamiento de los discursos emancipatorios; los otros que a su solapamiento, necesario o interesado; que señala un estado de cultura ³ marcado por la crisis de los relatos legitimadores; que es el cierre del proyecto de la Ilustración..., marea que se retira, dejando en la arena los desperdicios de la civilización urbana por única ganancia. No falta quien lo vincule al neocapitalismo y el neocolonialismo, por tanto, fenómeno ideológico, o, por el contrario, a la aldea global, producto de las condiciones de la información tras la revolución del silicio. Fenómeno económico cultural, ideológico, social, comunicacional, «todos sueñan lo que son aunque ninguno lo entiende».

Porque en esto hay por ahora poco timorato: el «¿eso qué es?» se plantea entre desafío y displicencia. No entender se contempla todavía como marca de fineza. Hay sociólogo que afirma ⁴ que de una sociedad corporativa con sus sistemas de legitimación se pasa, por mor de las condiciones industriales, a un corporativismo ordenado de modo diferente. Estamos en la imagen de la salchicha en el bocadillo: entre una y otra quedarán los dos siglos de convulsiones que acostumbramos a llamar Ilustración y Romántico, cuyo real espesor, casi nulo, no se apreciará hasta dentro de unos cuatrocientos años, cuando se calme la polvareda y se reasiente el completo. Como filosofía de la historia cabe, pero nosotros no estaremos allí, eso parece una verdad bien establecida.

Y algunos piensan que nadie estará allí, porque no falta quien enlaza la muerte de la modernidad al agotamiento de los recursos naturales, la destrucción del medio ambiente o, en general, a cualquier otro fin del mundo que, cuando se los espera para validar las propias posturas, deviene de nuevo juicio universal al modo hegeliano, es decir, filosofía de la historia otra vez.

Con tal cúmulo de perplejidades las notas de este bautismo funeral tienen todo pelaje: neoconservadurismo, individualismo narcisista, anomia y algunas otras *perversiones que para curarse necesitan medicinas venenosas*: falta de esfuerzo e incompetencia en el cumplimiento de las normas, entonces tradicionalismo y vuelta de la religión que nos frene ⁵. Tras la Revolución Francesa el reflujo hizo flotar a un De Maistre y un Chateaubriand, que tienen también ahora su predicamento; sólo hay que esperar.

³ Estado de Cultura y fin del discurso son los rasgos elegidos por Lyotard, tanto en *La condición posmoderna*, *La posmodernidad explicada a los niños* como en *Le Differend*.

⁴ Mi querido y admirado Salvador Giner, quien avanza esta afirmación en su trabajo *La Sociedad Corporativa*, Giner Yruela, 1979 y se reafirma en ella en sus *Ensayos civiles*, nexos, Barcelona, 1987.

⁵ Siguiendo la conocida marcha de D. Bell *The end of ideology*, Collier, 1960, traducida al castellano en versión romana por un culto ministro del general Franco.

Lacrimosa

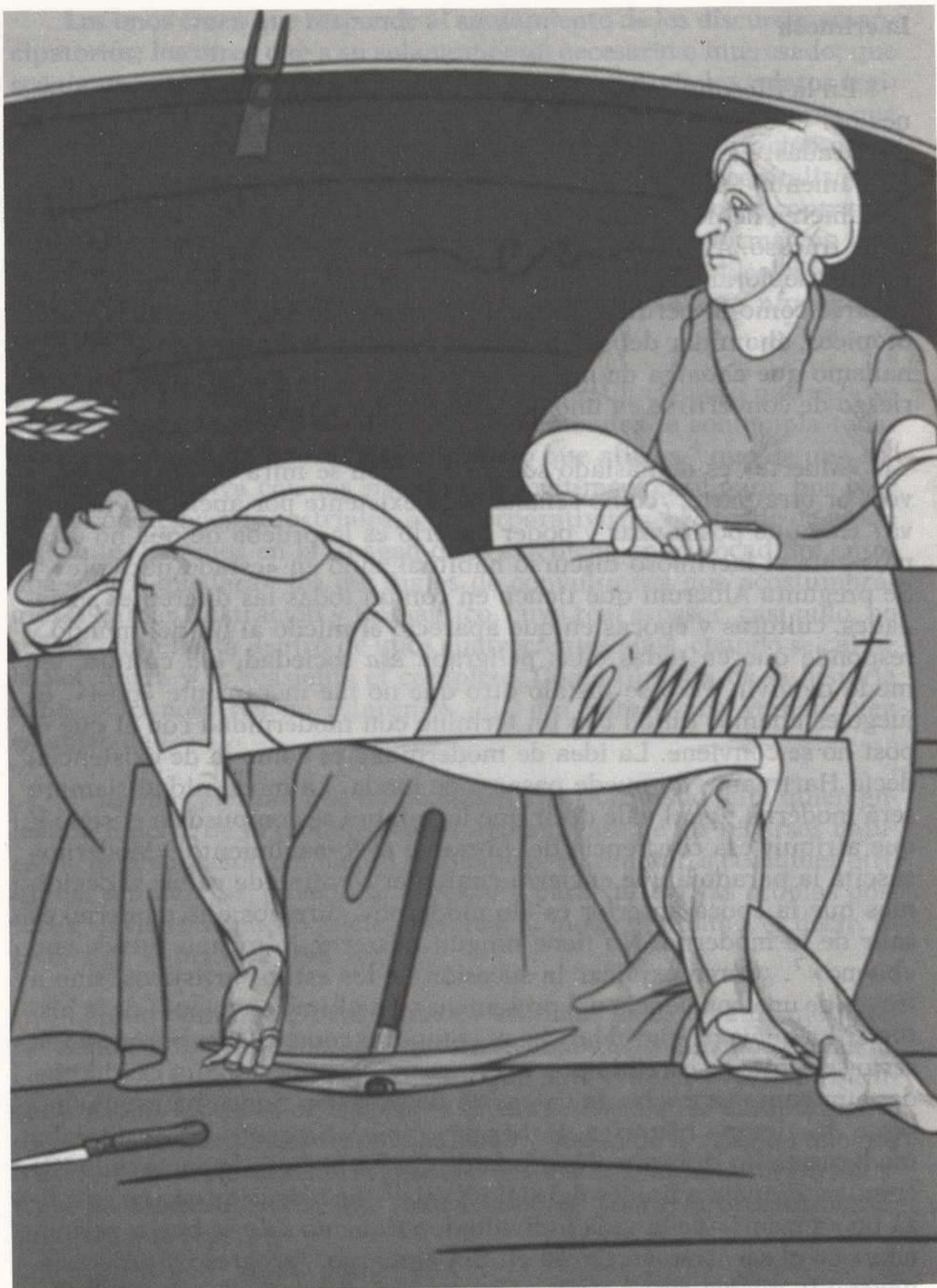
En la filosofía de los últimos años suelen organizarse dos excursiones por el bosque de las ideas que acaban frecuentemente en cacerías o charadas. La una es «a la búsqueda del sujeto», la otra «al logro del fundamento». Como el éxito no corona los esfuerzos de los que a ellas se adhieren hemos acabado por sospechar que tanta vocación debe serlo de fracaso. Algo debe tener de reconfortante perder sujeto y fundamento: deplorar el individualismo que parece caer de lo que suele invocarse como la pérdida de las dimensiones sociales y los horizontes utópicos, abominar del sujeto que ya no lo es, aterrarse con el irracionalismo que cabalga de nuevo. La muerte de la modernidad corre el riesgo de convertirse en uno de tales plantos rituales.

«Muerte» es demasiado solemne si bien se mira y «post» defectivo. Por otra parte, ¿cómo señalar algo existente por apelación negativa? Hay que positivizar y poder hacerlo es la prueba de que no estamos ante el lacrimoso discurso habitual, sino en «estado naciente»⁶. Se pregunta Alberoni qué tienen en común todas las diferentes sociedades, culturas y épocas en que apareció el miedo al fin del mundo y responde que en todas ellas peligraba *esa* sociedad, *esa* cultura, *ese* modo de vivir. Pero se instaló otro que no fue meramente «post». El juego es además difícil con un término con modernidad con el que el post no se conviene. La idea de modernidad es como la de existencia, decía Hartmann, no puede pasarse de moda. La modernidad siempre será moderna. Igual vale decir que la palabra se compuso en el siglo V que atribuir esa conciencia del presente al Renacimiento. «Moderno» suscita la paradoja que encierra cualquier término de valor: si decidimos que la época anterior es «lo moderno», diremos que moderno es salir de lo moderno. No tiene ningún misterio, lo mismo sucede con «bueno»⁷. ¿Cómo explicar la sucesión de los estilos artísticos, sino a través de una conciencia del presente y —en último término— de la historia? La queja de que el hoy no se comporta como el ayer porque nada serio se repite se escribió por vez primera en sumerio. Aun desdibujada, aun como reproche, la categoría de progreso nunca ha estado ausente del tiempo histórica. Habermas dixit: «La gente se consideraba moderna tanto durante el período de Carlos el Grande en el siglo XII como en Francia a finales del siglo XVII»⁸. Es más, el progreso es quizá un «a priori» de la vida individual, porque no sólo se busca permanecer en el ser, sino crecer en él. Sin embargo, ¿progreso y progresismo son la misma cosa?

⁶ ALBERONI, *El árbol de la vida* (1982), Gedisa, 1985.

⁷ Y en general, con todos los términos no exactamente descriptivos. Para el caso de «bueno» el análisis más clásico lo realizó Hare, *The Language of Morals*, 1951.

⁸ HABERMAS, *La modernidad, un proyecto incompleto, La posmodernidad*, Kairós, 1985.



Valerio Adami, *Marat assassiné*, 1982.

Quienes aún defienden la modernidad ven aliarse contra ella a los conservadores y a los novísimos; incluso advierten entre estos grupos connivencias antinaturales. El resultado recibe el nombre de neoconservadurismo, de ahí que podamos suponer que su antitético es el pro-

gresismo. Sin embargo, pensar que el progresismo es la médula de la Modernidad entendida ésta como la etapa que abre la Ilustración es excesivo. La creencia en el progreso aparece en la Ilustración en su aspecto moral; es la industrialización quien lo reifica en progreso técnico⁹. Enfatizar el divorcio entre ambos progresos ha sido uno de los modos de vida del progresismo. Sin embargo, la tecnología y sus productos nos han permitido tener un poder sobre los medios naturales y las demandas sociales como sólo los más optimistas de los filósofos del pasado fueron capaces de concebir. Vivimos la utopía ilustrada, pero no un sueño ajeno. No parece que el progresismo haya logrado entender nunca esto, como tampoco las consecuencias de la revolución técnica. Si posmodernidad viene a decir «posprogresismo» significa que *una forma de pensar el presente se demuestra inválida, inadecuada*. Pero el conservadurismo, neo incluido, no es la alternativa inmediata, sino desde el punto de vista de ese progresismo anquilosado.

Cuando se cantó la muerte de la Ilustración, M. de Stael afirmaba: «Las luces sólo se curan con más luces.» El progreso, parodiando, con más progreso, aunque haya que saltar sobre progresismos y modernismos para lograrlo. Será preciso entresacar de la literatura funeraria de la modernidad lo que son jeremiadas de lo que se constituye como afirmaciones. Y para ello hay que acudir a contrastarlo todo de nuevo con el tiempo eje de nuestra época, la Revolución Francesa.

Germinal y los trascendentales

Se ha dicho que el siglo XVIII separa la razón en tres esferas autónomas¹⁰, rompe el relato de la metafísica religiosa de la unidad del mundo y sus explicaciones y da a cada uno de los antiguos trascendentales su propia entidad, de manera que es el caso normal del mundo la escisión. Para empezar, esta manera de verlo es demasiado alemana, pero provocó una filosofía interesada por la reconciliación tan fervorosa que no cesó de producirlas¹¹. Repasemos los trascendentales del mundo medieval y observaremos que el Pulchrum, Bonum, Verum remitían al *Uno*, alfa y omega, principio y fin; el Uno es la totalización de los trascendentales que todavía conservan bastante su carácter de ideas platónicas. En opinión de Habermas sólo esa referencia última se quebró¹². La multiplicidad del mundo del presente se produciría al derramarse sin conexiones el líquido en tales esferas contenido.

⁹ La idea ya clásica pertenece a John Bury, pero su glosa es común por parte de los formados alrededor de la Escuela de Frankfurt.

¹⁰ Lo afirmó Weber y lo ha glosado Habermas, que lo admite sin modulaciones mayores en el artículo ya citado, sin duda, y como buen pensador alemán, presionado por el modelo de las tres críticas kantianas.

¹¹ RIPALDA, J. M.: *La nación dividida*, (1977), FCE, 1978.

¹² De nuevo es Habermas el autor de tan viril metáfora.

Sin embargo, ¿qué sucedería si *invirtiéramos* los trascendentales? *Lo feo, lo malo, lo falso son el espectáculo del mundo y se resumen en multiplicidad, contra ella pretenden a su vez los ilustrados asegurar a los trascendentales*, pero, naturalmente, sin el discurso *teológico* que los articula, puesto que la persistencia de éste en nada parece haber variado la abominable faz del mundo. A partir de lo múltiple hay que construir mediante un esfuerzo que compromete a todas las facultades y a su resumen, la razón, lo verdadero, lo bueno y lo bello, que lejos de estar dados y menos aún en una transcendencia nouménica, serán *producidos*. Tal *antiestatismo es el Progreso*: ver los objetivos y atreverse a creer que se tienen fuerzas para alcanzarlos. La razón llega, pues, a ser también alfa y omega de este movimiento, impulsora y resultado. Si el proyecto de la Ilustración estuviera en verdad en trance de derribo habría que poder decir que ambas versiones son teodiceas: la una medieval religiosa, la otra laico-ilustrada. Y aún así, eso no pasaría de ser el hundimiento de la teodicea, cuyos naturales vástagos conocemos: la quiebra del sujeto y la desaparición del fundamento. En ese caso posmodernidad significaría la quiebra de un peculiar tipo de discurso —si se quiere legitimador— filosófico **prima facie**; quiebra que comienza en el decadentismo romántico y que es en sí misma el objeto de reflexión de gran parte de la filosofía del siglo XX, la matriz de discursos alternativos importantes (piénsese en Foucault o Heidegger); en resumen, uno de los tópicos más clásicos y serios que quepa pensar, de cuya catástrofe se sigue *la construcción de discursos más plurales y verdaderos, no el nihilismo*, menos la desconfianza en el progreso, fenómenos *perezosos*. Como dice Vatimo, el nihilismo se cura con más nihilismo y el conocimiento de la complejidad arruina el cómodo fideísmo progresista exigiendo la acción ética.

La parte definitivamente clausurada del proyecto ilustrado sería, al decir de Lyotard, el fin de la legitimación de la acción por el futuro, hipotecar al futuro el presente, y sólo en ese sentido desaparecería el horizonte utópico. Porque, por lo demás, Lyotard tiene clara su filosofía de la historia: ahora nos preparamos para emigrar a las estrellas, y hay dos tipos de gentes, las que serán aptas para hacerlo y las que no.

No parece que el progreso pueda dejar de estar presente en nuestra cultura, aunque sea en ciencia-ficción culta como el anterior. Y, si esto es así, hay ciencia-ficción optimista y pesimista. Naturalmente debemos elegir la optimista, puesto que no parece posible desear los trascendentales inversos; es una contradicción en los términos. Incluso los relatos ficcionales negativos avisan de que algo que se da en el presente pudiera exacerbarse en el futuro: son conjuros. Puede, pues, que nos deshagamos de la teodicea laica, pero no podemos desear el desastre ni evitar el progreso. Quienes, como Nisbet, afirman que la creencia en el progreso está ligada a la metafísica y que un mundo sin él es

un mundo detenido, mantienen una posición interesada que defienden con ejemplos circenses. Es Schumacher, cuando acusa al sistema escolar de mostrar al individuo como producto casual de una evolución ciega, y de ahí la pérdida del sentido de la convivencia. Esto pertenece al género jeremiada.

Si la quiebra del proyecto ilustrado no puede recurrir a los trascendentales ni menos atacar la idea de progreso, ¿qué solapan estas explicaciones progresistas? Me atrevo a decir que dos asuntos en conexión: la igualdad y el poder¹³. Sólo la genealogía y los movimientos emancipatorios han señalado esta deficiencia del progresismo oficial, que, recordemos, no es ya en buena parte de los lugares una oposición: gestores de la debacle validándose por la ética; ellos en primer lugar acuden al funeral de la modernidad mientras colocan nuevas nodrizas en el foro.

En el frontis revolucionario campeaba *Libertad, Igualdad, Fraternidad*. De la fraternidad nadie hizo demasiado caso, la igualdad se expresaba formalmente en el voto y la libertad se resumía en cumplir las leyes que la nueva nación-Estado se autodaba a través de representantes legítimos. Hubo un tiempo en que fue obligado ironizar a propósito de esta tríada burguesa. El mismo en que *La sociedad abierta y sus enemigos* era conocida como la Biblia del reaccionarismo. La igualdad formal encubría las manos que detentaban el poder económico, la libertad lo era de contratarse por miseria o morir de ella, la fraternidad el mensaje de las iglesias y otros camellos del pueblo. Si colocar la cuestión del fracaso del proyecto ilustrado en los trascendentales lo hace aparecer como **prima facie** filosófico, desempolvar este tríptico cambia de lugar la discusión.

De tres cosas tomadas de dos en dos

El peor aspecto de la crítica a tal trinidad se atisbaba en el momento en que se imaginaba como una maniobra distractiva, como **maya** a desbaratar en sí misma. El pueblo nunca podría utilizarlas —de hecho prefería asistir a alienantes espectáculos de masas— y la vanguardia no las necesitaba si podían convertirse en armas de la reacción. Igualdad, libertad, fraternidad ya aparecerían en su día, en la consumación de la historia; mientras, era inútil pararse a pensarlas. E imposible tomarlas las tres a la vez. Los dos siglos conocieron luchas por la libertad de los Estados, de las naciones, de los pueblos, de los oprimidos. También hubo luchas por la igualdad de los sexos, de las razas,

¹³ Deviniendo, eso sí, Fraternidad-Terror, según la tantas veces consultada, pero poco citada, *Crítica de la razón dialéctica* de Satre.

¿de las clases? La fraternidad animaba estos movimientos que, alcanzados los objetivos, se convertían en institución.

Siendo correctos, dejemos la pregunta por el por qué tratando el cómo.

	Libertad	Igualdad	Fraternidad
Libertad	anarquismo sadiano	Nozick	Rawls
Igualdad	?	?	Soc. utópico. Habermas?
Fraternidad	Hegel	Leninismo	conventos / partidos

La mayor parte de las filosofías políticas y aun de sus prácticas gestadas en la modernidad, caben en alguno de esos apartados. El algoritmo compositivo supone que el primer término es el que resulta subrayado respecto del segundo y, naturalmente, la exclusión del tercero. Casi todas las casillas están cubiertas o puede ello hacerse con poca violencia. Ejemplificando, libertad contra libertad, excluyendo la igualdad y la fraternidad da un conspecto anarquista sadiano. Libertad como base argumentativa posponiendo la igualdad y excluyendo la fraternidad nos da un neoliberalismo a lo Nozick e incluso el liberalismo **tout court**; libertad previa a la construcción de una fraternidad en la que la igualdad no sea necesaria da algo parecido a Rawls¹⁴. Fraternidad previa a la libertad sin igualdad necesaria, da todos los pensamientos organicistas que tienen su molde en Hegel; fraternidad poniendo en el límite la igualdad y excluyendo la libertad está a la base de la política de los partidos revolucionarios y queda clara para Lenin. La fraternidad que excluye tanto igualdad como libertad está también presente por desgracia en algunas prácticas políticas, aunque suele ser habitualísima de las sectas y conventículos. Cuando buscamos las intersecciones en las que la igualdad tiene que primar aparece *el problema*.

¿Quién ha osado plantear lo previo de la igualdad frente a la libertad excluyendo la fraternidad? ¿Quién la exigencia de igualdad con abandono de cualquier otra cosa? ¿Quién la igualdad que tienda a la fraternidad universal dejando fuera la libertad? Esta cuestión parece

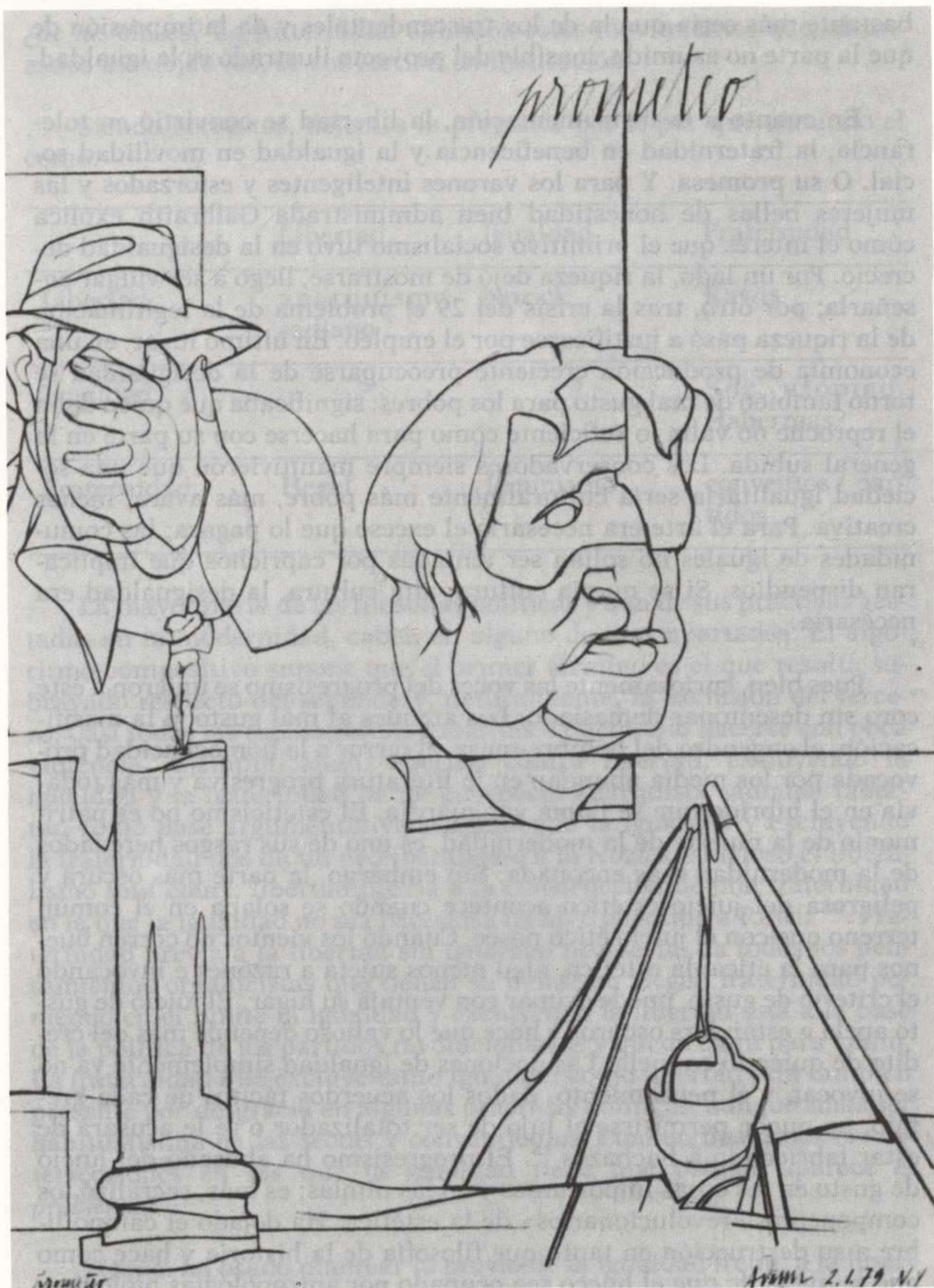
¹⁴ AGRA, M.^a XOSE: *Rawls: El sentido de la justicia en una sociedad democrática*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

bastante más seria que la de los trascendentales y da la impresión de que la parte no asumida, inasible del proyecto ilustrado es la igualdad.

En cuanto a la instrumentación, la libertad se convirtió en tolerancia, la fraternidad en beneficencia y la igualdad en movilidad social. O su promesa. Y para los varones inteligentes y esforzados y las mujeres bellas de honestidad bien administrada Galbraith explica cómo el interés que el primitivo socialismo tuvo en la desigualdad decreció. Por un lado, la riqueza dejó de mostrarse, llegó a ser vulgar enseñarla; por otro, tras la crisis del 29 el problema de la legitimación de la riqueza pasó a justificarse por el empleo. En último lugar, en una economía de producción creciente preocuparse de la desigualdad se tornó también de mal gusto para los pobres: significaba que quien daba el reproche no valía lo suficiente como para hacerse con su parte en la general subida. Los conservadores siempre mantuvieron que una sociedad igualitaria sería culturalmente más pobre, más avara, menos creativa. Para el arte era necesario el exceso que lo pagara; las comunidades de iguales no solían ser tentadas por caprichos que implicaran dispendios. Si se quería cultura, alta cultura, la desigualdad era necesaria.

Pues bien, curiosamente las voces del progresismo se unieron a este coro sin desentonar demasiado. Los ataques al mal gusto, a la masificación, el engendro del hombre-masa, el terror a la homogeneidad provocada por los media abundan en la literatura progresiva y más todavía en el híbrido que se llama vanguardia. El esteticismo no es patrimonio de la muerte de la modernidad, es uno de sus rasgos heredados de la modernidad más enconada. Sin embargo, la parte más oscura y peligrosa del juicio estético acontece cuando se solapa en el común terreno que con el juicio ético posee. Cuando los vientos no corren buenos para la ética, la estética, algo menos sujeta a razones e invocando el criterio de gusto, puede ocupar con ventaja su lugar. El juicio de gusto apela a estándares oscuros y hace que lo valioso depende más del crédito de quien lo enuncia. Las nociones de igualdad simplemente ya no se invocan y el pensamiento, dados los acuerdos tácitos de cada gremio, no puede permitirse el lujo de ser totalizador o se le acusará de estar fabricando a hachazos¹⁵. El progresismo ha abusado del juicio de gusto en las cosas importantes y en las nimias; es más, sacralizó los componentes «revolucionarios» de la estética. Ha dejado el campo libre a su destrucción en tanto que filosofía de la historia y hace como que se queja de que el hueco sea ocupado por antropologías biológico-sociales. ¿No alaba Habermas como progresista lo que llama esfuerzo del surrealismo por reconciliar el arte con la vida? Y, ¿en qué sentido un poema concreto hace más fácil la vida de los pobres? Ciertamente que ta-

¹⁵ GREEN, P.: *The Pursuit of Inequality*, Oxford, 1981.



Valerio Adami, *Prométhée*, 1979.

les esfuerzos, reconoce, no tuvieron el efecto emancipador que se pretendía, pero su propuesta de rearticular conocimiento, moral y expresión a través de una pragmática de la acción comunicativa, ¿deben ser tomados como conjunto en serio?

De la igualdad y el poder

La razón es el aliado de los débiles o tiene tal virtualidad, eso se advirtió ya en la sofística. Sin embargo, le puede pasar un poco como a la religión: vale para ricos y pobres. Ciertamente que para un buen Ilustrado razón se opone a sinrazón y sinrazón es buena parte de lo que existe dotado de poder o derecho. Para nuestro siglo, ni esto es tan claro, ni la oposición a la razón son sinrazones nominalistamente aislables. El irracionalismo ocupó la alternativa de la razón. Ni se puede clamar por la razón ilustrada ni el ataque al irracionalismo es todo lo que cabe hacer. Mucha literatura filosófica antiirracionalista, mucho neorracionalismo ético, cohabitó con el juicio de gusto por ajustes coyunturales y estuvo dispuesto a denunciar el irracionalismo en otra parte. El supuesto es que la razón tiene un único lenguaje y que la pluralidad de mundos evocada por la multiplicidad de los juegos lingüísticos puede llegar a producir consenso si se respetan las condiciones adecuadas. Asintóticamente, heurísticamente, hay un único discurso que lo es de la razón unificada. Lo universal se establece como resultado de un pacto obtenido en condiciones puras: todos tienen derecho al discurso y todos tienen, es de suponer, competencia en el discurso. El único poder a respetar es el poder de las alternativas más universalizables (aquí el kantismo analítico).

Es muy fácil obtener ese tipo de consensos, no hace falta ni molestarse en hacer sarcasmos a propósito de la situación ideal de diálogo: se dan todos los días esos consensos, son los trascendentales de nuevo. Nadie puede racionalmente querer sino lo bueno y esto es universal e incondicionado. El deber lo es sin más y nadie quiere incumplirlo si lo reconoce. Pero parece que no lo reconoce porque no lo discute bastante, no porque haya cosas como intereses, que, por muy poco universalizables que sean, son muy potentes. ¿Solución? *Un neokantismo que en verdad parodia los rituales de concertación social llevados a cabo por las socialdemocracias exitosas.* Sin ser tan agrio, el resultado de las discusiones, lo que provoca el inmediato acuerdo, son truismos. Es cuando llega la hora de realizarlos cuando la discusión baja el tono una octava —porque así se discuten las cosas importantes— y resulta que cada quien los entendía de diferente forma. ¿Eso quiere decir que nada universal puede decirse sobre el bien? No, es sobradamente importante que haya que hacerle pleitesía hasta para atacarlo. Además, naturalmente se puede decir algo: se puede hacer genealogía, se puede hacer historia, se puede hacer crítica; pero evitar a los sujetos no es posible y tampoco deseable. Siempre que estén por el medio, la pureza de los truismos quedará en entredicho.

Si el lenguaje tiene todo el poder, el poder se queda sin lenguaje, eso se piensa. Pero del mismo modo que no es cierto que toda relación

pueda reducirse a un juego de lenguaje, la única acción posible tampoco es el lenguaje. Con independencia de que casi todo se puede verbalizar y que gran género de cosas y acontecimientos existe por gracia del verbo, la acción forma mundo. Y el poder no habla, primordialmente; cuando lo hace su palabra es *cosa*, hecho. Si el giro lingüístico cundió para desactivar espejismos cognitivos, si su último resultado es un sano nominalismo a la Quine, ya está bien de suponer que todo es lenguaje, o todo es comunicación, o todo es «x». Menos aún en teorías que se pretenden éticas, resucitar el formalismo en la vana hipótesis de que la palabra sustituye a la acción. Por un lado todo se ha vuelto lenguaje, incluso lo más lejano, puesto que todo es simbólico. Por otro, la inercia tranquila de lo que *es* que será desvelado hablando, como la gente se entiende. Sin duda la palabra es acción, pero no *la* acción.

Aún peor, la verbalización resta en algunos casos vigor a los hechos, como la imagen¹⁶. Todo lenguaje comporta una retórica que se debe disolver a martillazos para que los hechos no devengan estereotipos. En efecto, nuestra sociedad no soporta ya el desorden, cada grupo debe estar organizado, incluso las marginalias y, por consecuencia, debe poseer su retórica. Por poseer un tal discurso se legitima, pero ya no espanta, quizá ya no obra. Y si habla y obra, es lo mismo, puesto que obra como habla. Hay tanta hipocresía en el derecho al discurso como la hubo en el formalismo kantiano. Sus frutos son mentirosos y desactivantes. Cualquier discurso está en algún rasgo de la pirámide del poder. En cuanto a su vértice, aunque fueran varios, permanece mudo, porque el signo del poder es el silencio y el derecho al secreto. Si hay que romper la imagen milenarista del único poder¹⁷, no por ello hay que dejarlo descansar, acordando —estéticamente dubitativos— que interrogarse sobre él, la desigualdad y sus flujos, es vulgar.

Quien se encumbra me conoce

Abro este apartado con la cita del apotegma de los mandarines de Miguel Espinosa¹⁸. En la acción hay un juicio de gusto inexpresado que, los más hábiles, saben ocultar con la pleitesía a la ética. Este juicio no tiene el deber de explicar la adhesión a algo o el abandono de algo; como la crítica literaria, se funda en la autoridad, perspicacia o refinamiento de quien lo emite. Al menos en las humanidades tal juicio

¹⁶ CRAIG OWENS: *El discurso de los otros: Las feministas y el Posmodernismo, La Posmodernidad*, op. cit.

¹⁷ MARRAMAIO, G.: *Potere e Secolarizzazione*, Editori Riuniti, 1983.

¹⁸ En homenaje a uno de los mejores escritores en castellano de la centuria, cuya Escuela de mandarines no contó en su día con el asentimiento de los mandarines de turno.

funciona en todos los subgrupos ¹⁹. Lógicamente, produce las mayores distorsiones, pero esas distorsiones son *el saber* de ese subgrupo: dicen qué es importante y qué no, qué es adecuado y qué una salida de tono, qué hay que decir y qué hay que callar. Dominar un código silencioso, oculto bajo insinuaciones, entraña peligros. Pero basta con intuir que no se *debe* argumentar este punto, que lo que es loable o lamentable —seriamente, es decir, fuera de la retórica de las polémicas que son de recibo— se ejercita. Para que no quepa duda, es suficiente dejar entrever que no *saber* esto —*no asentir* a esto— es muestra de que no se pertenece a las conversaciones del cuarto de atrás. No se es, pues, refinado, inteligente o perspicaz.

Incluso en filosofía ciertos cambios y algunos gremios no desdeñan producirse «con sumo gusto». ¿Qué sale de ahí? Sentencias oraculares —sacerdotales— mistericas, viciadas. Tanto más perversas cuanto mejor encogimiento produzcan. En disciplinas vagarosas el miedo es el desayuno obligado de los procesos. Decía Foucault que poco sabemos de qué es el poder o quien lo tiene, pero que sabemos quién *no* lo tiene ²⁰. Quién nombra las cosas y le dejan tiene poder, alguno. Cierro, discursos y trapos viejos pueden regalarse. Resumidamente, los de siempre no tienen poder, no lo han tenido nunca, en ocasiones no tienen discurso y otras veces tienen discursos ajenos. «La estrategia de los grupos dominados es convivir con los dominadores y para esto es necesario compartir una parte considerable de sus sistemas de valores» ²¹. Mas los dominados quieren positivamente hacerse peritos en las escuelas de valor dominantes, las creerán con el furor del converso y no verán que la creencia no forma parte de los sobreentendidos del buen gusto. Los catecúmenos no tienen derecho a las dudas de fe.

Cuando la verdad es una mercancía gremialmente trabajada —y de paso es de mal gusto llamarla verdad—, quien tiene poder de dar nombre a las cosas suele saber lo que se hace con cualquier discurso que no convenga: inmediatamente recibe un nombre que termina en *ismo* o en *ano*. A decir verdad, cuando el catecúmeno ensaya sus primeros pases casi todo termina —un sujeto— en *ano*. Y a veces también comienza. Porque en las escalas del poder es sabido que el *no* se incrementa con el descenso: sólo quien está bien situado en el rango puede violar la regla, puede decir sí aun a la heterodoxia. «Yo soy importante y tú un pelagatos», el apotema de los mandarines de menor rango no se dice, se sabe. Ironizaba Chesterton sobre Nietzsche: ese tipo en-

¹⁹ SAID, E.: *Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad*, en el colectivo citado. También Klapp, O.: *Información y moral* (1978), FCE, 1985.

²⁰ JULIANO, M.^a DOLORES: *Cuaderno Anthropos sobre Antropología*, 1985.

²¹ La más sólida de las afirmaciones de Foucault en sus *Diálogos sobre el poder* entre decenas de afirmaciones sólidas.

firmizo que distingue entre fuertes y débiles. Los fuertes nunca hacemos tal cosa.

¡Caramba! Olvidaba que posmodernidad es por lo visto el fin de las perspectivas emancipatorias. Se dice: la perspectiva emancipatoria ha periclitado y se hace imperioso un retorno al núcleo individual; hágase cada cual a su disponibilidad la emancipación que pueda y viva la vida que le venga en gana. Escupimos sobre los sermones revolucionarios, no hay sujeto de la historia, no hay filosofía de la historia, no hay respuesta, **ergo**, no hay preguntas. Florezca la diferencia. Sin ser. El viaje a utopía resultó de un gusto deplorable, la verdadera caridad empieza por uno mismo.

Tan interesante como una cosa dicha es saber quién dice esa cosa. Y qué se desfundamenta al decirla. Por partes. Es evidente que la instrumentación política de la emancipación no corre buen curso en las sociedades avanzadas; parece que se toca techo y se percibe que todo se reduce a maneras de gestión poco dispares. Nadie cree en la revolución y los países que conocieron algo que así fue llamado no hicieron más que tomar la calle de en medio para salir de la miseria²². Todo está demasiado interconectado, complejizado. Bien está, pero no es lo mismo tomárselo con parsimonia que no tomárselo en absoluto²³.

Debería quizá decirse que nunca creyeron en ese tipo de cosas lo que ahora se dan por descreídos. Incluso los postuladores de la sociedad inversa *nunca quisieron la sociedad de los iguales*, baste como síntoma su incompreensión del más basal de ellos, el feminismo. ¿Por qué les dio siempre pánico un par de su invención igualdad-uniformidad?, ¿qué temía este híbrido platónico de intelectual y político? No eran meras rémoras clasistas, hay comprometidos niveles antropológicos más profundos. ¿Por qué se aleja, cada vez que lo cata, del sentido común? Se habla, naturalmente, de los llamados progresistas, puesto que desde la Ilustración son ellos quienes dan color al espíritu de los tiempos. Parece que el individuo se desdibuja en una sociedad de iguales, incluso se pierde «encantamiento». Mozuelos a los que tira la estética decadentista, que fue, por cierto, la de algunos utópicos. Mozuelos hace tiempo, vale decir. La emancipación ha de contar con el refrendo del emancipador de turno, que suele ser difícil de contentar. Cada emancipado ha de acercársele en la postura precisa o no lo emancipará. Los pobres de la tierra no tienen defensa. Padecen defensores, profetas y, en ocasiones, filántropos, pero de ellos nada sale; son esencialmente

²² ENZESBERGER: *Migajas políticas* recurre a esta simple idea como articulación de casi todo lo articulable, tanto en el pensamiento como en la práctica política del presente siglo.

²³ Como bien denuncia Alberoni, tanto en su obra ya citada como en *Las razones del bien y del mal* (1981), Gedisa, 1983.

intransitivos. Repásense los cuadros costumbristas de Wolfe..., los pobres le toman el pelo a uno.

De entre las filas de los desencantados los hay que pertenecen a la clase de los que hablan y otros a los que obran. De los que señalan la fecha funeral de la modernidad un buen contingente son ex modernos en trance de recycle. ¿Cenaremos sus vómitos?, ¿admitiremos sus sobreentendidos?, ¿creremos también nosotros que somos legisladores del espíritu de los tiempos?, ¿daremos color a la cultura?, ¿nos encumbraremos con tales conductas hasta que poseamos ya nuestra parcela de secreto y silencio?

Si no lo vendéis, tapadlo

Lo peor de renunciar a una filosofía de la historia es que ésta siempre se sustituye por una antropología, y no hay antropologías que no sean valorativas y políticas. Cualquier diseño de la «naturaleza humana» es una teoría social indirecta y el escepticismo valorativo de que se vanaglorian ciertos científicos humanos —sociobiólogos, algún psicólogo, etc.— encubre legislar lo que es **contra natura**. Si el pasado es meramente una colección de sucesos —y si no hay filosofía de la historia o genealogía eso sólo es— no se diferenciarán en nada de los sucesos del futuro. El presente será otra colección de sucesos. Entonces no hay historia en la forma en que la Ilustración nos enseñó a considerarla. Hay culturas, biología o éticas de andar por casa. No hay juicio sobre el mundo porque ése siempre es juicio final. Introducir un juicio es introducir la historia.

En la perspectiva de que es legítimo dar juicios sobre todos, la historia existe y el fin de la historia existe también. Lo que es lo mismo, el futuro ha de ser distinto del pasado. La idea de progreso reaparece y de nuevo con ideas —con qué, si no— se ordena la historia. Esa consumación de los tiempos es necesariamente asintótica, armonista e irrenista, **id est**, regulativa.

Pero, en fin, ¿no es la historia de las mentalidades el fin de la filosofía de la historia? Para un progresista puede que sí. En su sacristía no ha entrado la radical diferencia que nos separa del pasado, sino bajo el aspecto de neurosis. Pero grandes segmentos del pasado se están volviendo incomprensibles, no inexplicables²⁴. Hay demasiados cambios y se prefiere exorcizarlos a empatizarlos. La impresión de que los hechos son retardatariis respecto a las ideas —**décalage** que se vive a te-

²⁴ De hecho la obra tan cercana de Fontana prueba que el género mixto no sólo es posible, sino también el más afinado y deseable.

nor del propio temperamento moral— es un ingrediente de la modernidad que convirtió tal vivencia en un tópico de pensamiento con su propia alternativa dioscúrica: los hechos nos empujan, la «civilización» corre sin dar tiempo a la reflexión, los progresos técnicos nos entregan en manos extrañas. Nos hemos permitido dos guerras mundiales y no han cesado las locales, la información es casi instantánea y la impresión de aceleramiento traspasa casi los umbrales. El remanso se produce solo: nadie tiene la impresión de que haya que acelerar más, casi se palpa el motor inmóvil; por lo tanto, hay tiempo para pensar de nuevo. Inevitablemente, también que quien tiene el tiempo tenga la nostalgia del gran relato.

El descubrimiento de lo inmediato ha sido lo más tardío para el pensamiento. Desde su comienzo la filosofía ha realizado comparaciones entre palabras, constataciones. Después, articulaciones y distinciones, pares que se enfrentan —que si sublime o siniestro, que si medios o fines—, que si apariencia y realidad. Sólo el siglo XIX descubrió la historia y Nietzsche aseguró que era ese *el descubrimiento*. Más tarde la antropología iluminó la cultura, el evolucionismo, nuestra misma continuidad animal..., todo ello nos lanzó a la ética. Sabemos que lo inmediato, lo dado, sólo puede entenderse como producto de la voluntad. Conocer la hominización, humanización por las maneras de mesa, las ilustraciones, el vestido; esto es, que lo inmediato se ha dado mucho después de las distinciones racionalistas e infinitamente detrás del conocimiento total del mundo (sabido es que se trata de una torta de barro poblada de númenes que nada en el mar). El conocimiento tiene historia. ¿Qué lustración nos salvará de esta evidencia?

La historia son versiones no acordantes. Los presentes se diferencian por la manera de contar el pasado. No se puede distinguir una época de otra, modernidad de su *post* sin dar una versión que, aunque se pretenda de futuro, es normalmente de pasado. Y por sus relatos los conoceréis.

Las soluciones que se ofrecen a la salida de la modernidad son en ocasiones esteticismo y retiro al jardín, incluso cuando no se posee una villa paladiana en Lombardía. También la equidad frente a la justicia. Una idea de poder inmanejable en su referente²⁵. La reivindicación de la diferencia. Todo ello silencia causas y canales que evitan *el incumplimiento del proyecto ilustrado en lo que atañe a la igualdad*. Se aprovecha la retórica de los grupos sociales que reclaman la diferencia para usarla de nivelador equitativo en que siempre pierden los más. Porque el arte de la vida, la equidad, la diferencia, sólo son categorías utilizables cuando la igualdad está servida o al menos no es negada. Para la

²⁵ EJ. BAUDRILLARD, hijo legítimo de sus *Estrategias fatales* (1983), Anagrama, 1984.

primera vez que la razón existe universalmente en los hechos y no sólo en la intención o en el lenguaje, el pensamiento se declara débil.

Cierto, la igualdad es la más antinatural de las condiciones. La más inmanejable de las categorías, puesto que lo es siempre respecto de algo y no sabemos muy bien decirla en general. Pedir igualdad es pedir lo imposible; sin embargo, el miedo a la igualdad, esa herencia moderna, ha de ser desenmascarado. Haciéndolo quizá la presentación del fin de la modernidad deje de ser defectiva.

Valeriano Bozal

En 1963 una exposición en la madrileña Casa de la Historia

pequeño escándalo y reveló una pintura provocativa y distinta. Distinta del Informalismo que entonces dominaba el panorama de la Vanguardia, distinta también del arte analítico o geométrico que había estado en auge desde la década de los años cincuenta. Distinta del realismo social, que todavía vivía en la memoria de los años sesenta. Distinta de todo lo que se había hecho en España desde la guerra civil. Distinta de todo lo que se había hecho en el extranjero desde la guerra civil. Distinta de todo lo que se había hecho en el extranjero desde la guerra civil. Distinta de todo lo que se había hecho en el extranjero desde la guerra civil.

Frente al informalismo, los cuadros de Arago apostaban por la anecdota; frente al realismo social escapaban a la convencionalidad estereotipada y marcaban la diferencia. Frente al realismo social escapaban a la convencionalidad estereotipada y marcaban la diferencia. Frente al realismo social escapaban a la convencionalidad estereotipada y marcaban la diferencia. Frente al realismo social escapaban a la convencionalidad estereotipada y marcaban la diferencia.

1987

La narración ocupaba un lugar central. Lo narrado era el núcleo de la obra. La narración ocupaba un lugar central. Lo narrado era el núcleo de la obra. La narración ocupaba un lugar central. Lo narrado era el núcleo de la obra. La narración ocupaba un lugar central. Lo narrado era el núcleo de la obra.

LA Balsa de la Medusa

NÚM. 1

1987

Presentación. J. A. Ramírez. *El jardín de las máquinas (tríptico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín. *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís. *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgresión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. J. Arnaldo, *Lectura de C. D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow. *El gánster como héroe trágico*. C. Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril. *Figuras de la libertad*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal. *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández. *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas. *Dos libros sobre Velázquez*. J. L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica. *La balsa de la Medusa*.

NÚM. 2

1987

J. Munárriz. *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas. *Figuras del animal de tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut. *De la ética y el presente*. J. García Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. C. Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín, *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J. I. Olmos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a J. Bueno, *La arquitectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.

NÚM. 3

1987

J. A. Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Crego, *Mondrian, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. A. Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. V. Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*. C. Piera, *Raza*. I. Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la postguerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innen*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.

NÚM. 4

1987

G. Ferrater, *Fragmento de «La poesía de Carles Riba»*. J. Muguerza, *La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós*. Fca. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido*. S. Nartozky y J. A. Millán, *La naturaleza como factoría*. E. Gabilondo, *Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault*. L. Casado, *Erik Satie: satírico, ... esotérico, ... amnésico*. R. Quance, *Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. C. Thiebaut, *Transitar fronteras*. Equipo A, *La lotería primitiva*. V. Bozal, *Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria*. A. Rivero, *A. Heller, Beyond Justice*. S. Echandi, *A. García Calvo, Razón común*. V. Bozal, *S. Alpers, El arte de describir*. C. Peña-Marín, *La edición del «Lazarillo» de Fco. Rico*. A. García Ortega, *Volver a Gabriel Ferrater*. G. Ferrater, *Epílogo a «Da nuces pueris»*.

EDUARDO ARROYO: VEINTICINCO AÑOS DESPUES

Valeriano Bozal

En 1963 una exposición en la madrileña Galería Biosca produjo un pequeño escándalo y reveló una pintura provocativa y distinta. Distinta del informalismo que entonces dominaba el panorama de la vanguardia, distinta también del arte analítico o «normativo» que había tenido en estos años cierta presencia polémica, y distinta del realismo social, que todavía andaba por los vericuetos de un expresionismo más o menos convencional. La pintura de Eduardo Arroyo, tal era el artista que exponía en Biosca, no respondía a ninguno de estos ámbitos estilísticos; si podía enmarcarse en alguno, ese era el de la nueva figuración o, mejor, la figuración narrativa.

Frente al informalismo, los cuadros de Arroyo apostaban por la anécdota; frente al realismo social escapaba a la convencionalidad del estereotipo y representaba los grandes tópicos: desde la figura de Franco a la del torero; desde Napoleón a D'Anunzio, Robinson o el perro San Bernardo. No es lo mismo hablar del torero que pintarlo, no es lo mismo maldecir al general que radiografiarlo en la imagen, sacar a la luz sus intestinos, desnudar al monarca o al emperador parodiando su iconografía... Lo primero que llamaba la atención en aquellas pinturas era su sentido de lo visual, la efectividad crítica y lúdica, paródica de lo visual.

La narración ocupaba un lugar central. Lo narrado era el tópico de la cotidianidad, la manera, el cartelón de feria. Como si fueran grandes aleluyas, los cuadros primeros de Arroyo parecían reclamar al charlatán del puntero contando la historia, y quizás el trabajo, y los espectadores... Todo ello bien lejos, pues, de la presentación de lo inefable a que empezaba a «acostumbrarnos» el **arte otro**, lejos también de la retórica ideológica del realismo más o menos social. Aquélla era tanto una provocación como una pintura, y pintura en cuanto provocación: en los temas elegidos, en el modo de pintarlos, en el valor de la anécdota, en la aparente literaturidad e historicidad de la representación. La figura de *Carancha* (1962) podía recordar en sus facciones a las del

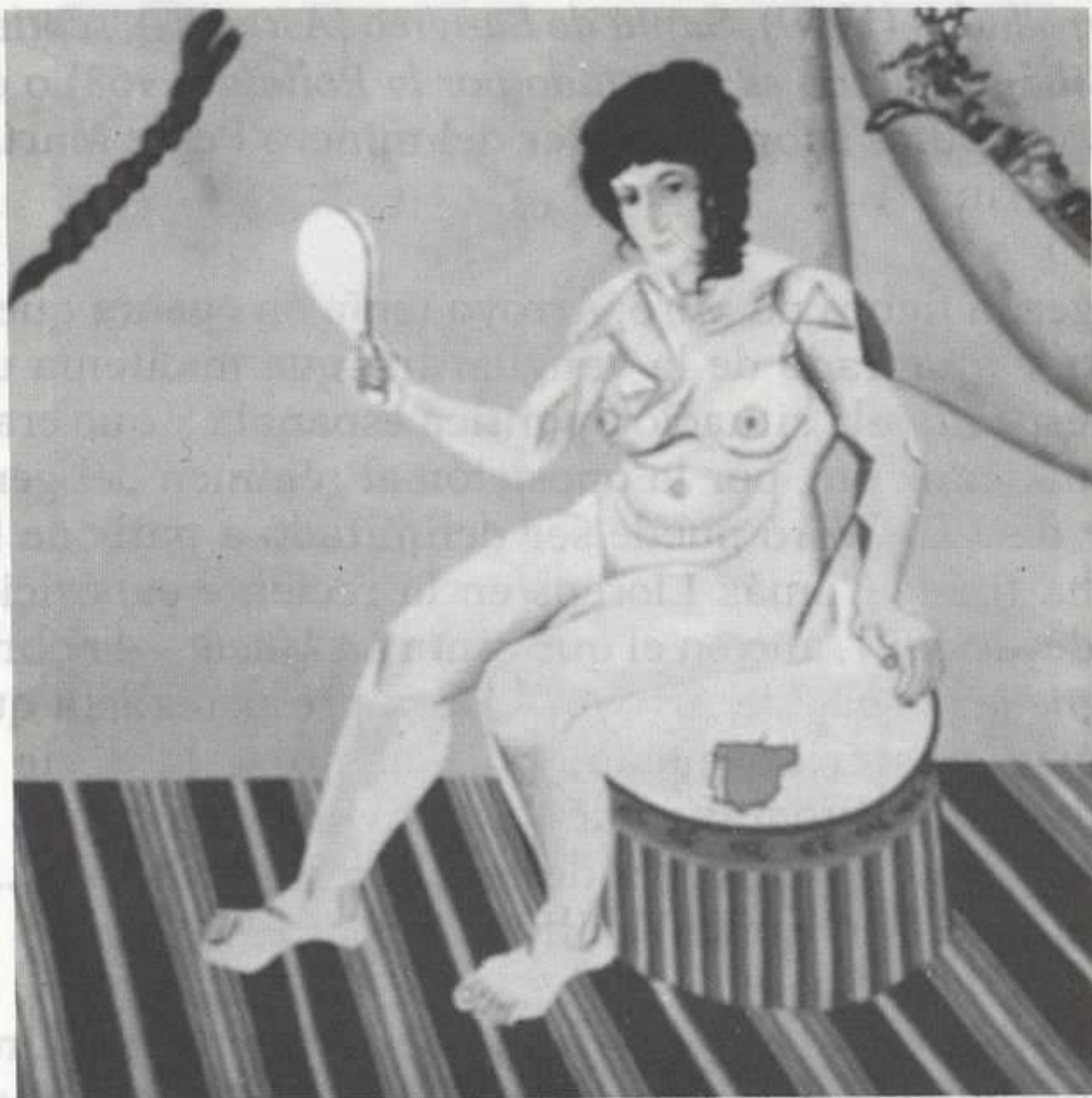


Eduardo Arroyo, *Espagne je te vois*, 1967.

general Franco, pero quizás eso no fuera tan relevante como la utilización de recursos simbólicos que debían ser «leídos» en un contexto nuevo: el bigotillo franquista, los claveles, la bandera nacional, el torero, elementos todos de una imaginería popular que trasciende grotescamente la individualidad de un personaje: el arquetipo grotesco lo era de una situación cultural y política, no sólo la imagen de un torero. La «España eterna» asomaba en la feria del pueblo expuesta ahora en una galería madrileña.

Esta pintura de telón, en el extremo opuesto de las veladuras, elaboración y énfasis del último expresionismo abstracto, se presentaba como una provocación-burla de las maneras de la vanguardia, a la vez que se reclamaba —*Velázquez, mi padre* (1964)— de una historia del arte a la que, por otra parte, también se aproximaba jocosamente.

La preocupación por España y lo español en clave paródica y verbenera ocupó el centro de la pintura de Arroyo en estos primeros años sesenta. No fue, sin embargo, la única. Entre 1964 y 1969 el debate sobre la condición del artista y del intelectual, el compromiso del arte y la vanguardia, el horizonte político de la cultura, se había intensificado. Arroyo contribuyó a él con varias obras, en primer lugar, junto con Aillaud y Recalcati, con la serie *Vivir y dejar morir, o el fin trágico de Marcel Duchamp* (1965), cuadros que escandalizaron porque narraban el asesinato fingido de Duchamp y, con él, el ajusticiamiento de la vanguardia: referencias paródicas al papel de Duchamp en el origen del vanguardismo, a la relación entre la vanguardia y el imperialismo estadounidense, la presentación cruda de las relaciones entre arte y política, así como la violencia de las imágenes que representaban a Duchamp desnudo arrojado por las escaleras, hicieron de ésta una serie



Eduardo Arroyo, *España te miro en el culo*, 1967.

profundamente polémica. Su tesis también lo era: el arte de vanguardia, lejos de cambiar las condiciones de vida y el sistema de dominación, se había integrado en el seno de la cultura dominante, al que era preciso hacer frente.

En concepción, complementada con una actividad biográfica consecuente, se prolonga cualitativamente y cuantitativamente en la serie *Miró rehecho* (iniciada en 1966), a la que pertenecen algunos de sus cuadros más interesantes y también más crueles. Sin embargo, la serie es casi desconocida en España, pues fueron muy pocos los cuadros que de ella se presentaron en la exposición antológica de Arroyo celebrada en 1982.

Miró rehecho o las desgracias de la coexistencia ofrece dos tipos de imágenes: aquellas que llevan a cabo una reflexión de carácter general sobre el problema de la vanguardia y la condición de la situación política en España (y no sólo, pero sí preferentemente, en España) tomando como punto de partida motivos mironianos, y aquellas otras que narran acontecimientos concretos, por lo común de carácter policial y represivo, introduciendo paródicamente motivos iconográficos bien conocidos en la obra del pintor catalán. Entre las primeras destacan cuadros como *Espagne je te vois* (1967) y *España te miro en el culo* (1967); entre las segundas, *Casa de la cultura de Valdepeñas, I y II* (1968), *Inauguración: los cuatro hermanos o cómo hacerse interpelar por los servido-*

res subdesarrollados (1969), *Sama de Langreo (Asturias), septiembre 1963*, *El minero Silvino Zapico es arrestado por la Policía* (1968) o el conjunto de pinturas y dibujos sobre la mujer del minero Pérez Martínez, Constantina, alias Tina *.

Al escoger la figura de Miró, Arroyo tenía en cuenta que se trataba de un artista consagrado de la vanguardia, que mantenía una distancia crítica respecto a la situación política española y que era estimado, casi emblemáticamente, por la oposición al régimen del general Franco. El lugar de Joan Miró puede ser delimitado a partir de las coordenadas que ha fijado Tomás Lloréns en la reciente exposición *El siglo de Picasso*: desde 1921, año en el que pinta *La Masía* —la obra que «inspira» *Espagne je te vois*, de Arroyo—, obra presurrealista que anuncia la trayectoria posterior, hasta, por ejemplo, la serie *Barcelona* (1933-44), cincuenta litografías de «agresividad violenta», «explosión fúnebre y sarcástica», «reacción de rebelión y acusación»..., serie que ponía de manifiesto su radical exilio interior.

Espagne je te vois altera el sentido de *La Masía* de Miró, introduciendo motivos que denotan directamente la represión y la ideología nazi y fascista: el huerto se ha convertido en un cementerio, los cubos están llenos de sangre, las banderas nacionalsocialista y española, la horca..., convierten la granja en un lugar de tortura e introducen un contraste paródico y cruel entre el original sentido mironiano de la naturaleza —«yo soy un hortelano»— y la violencia a la que sirve de marco, cuyos indicios vemos. Algo similar, pero todavía más efectivo, sucede en *España te miro en el culo*, título que juega «irrespetuosamente» con el apellido del pintor catalán: Arroyo reúne en una figura femenina diversos motivos mironianos y de la tradición pictórica española, el más evidente es el rostro de la *maja* de Goya. La pintura recoge las dos notas que en ese momento caracterizan a su estilo: el lenguaje del telón de feria y la manipulación de motivos plásticos conocidos en un proceso de recontextualización. El modo de llevarlo a cabo resulta apasionante: el artista rehúye cualquier concesión a las pautas

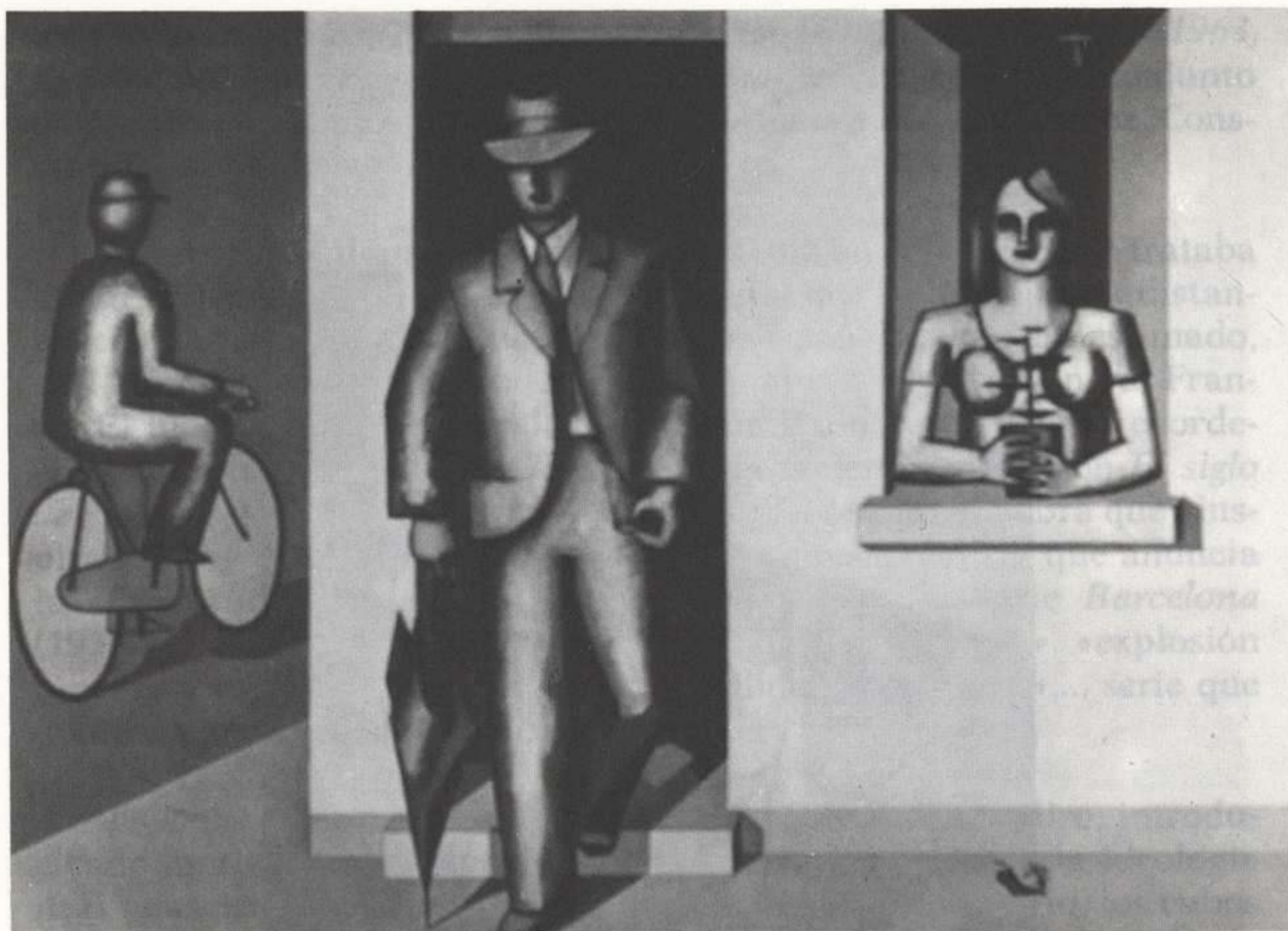
* Los cuadros de Arroyo sobre Tina hacen referencia, como el del minero Silvino Zapico, a los acontecimientos producidos en las cuencas mineras asturianas con motivo de las huelgas de 1963. La represión policial fue denunciada en carta de diversos intelectuales enviada al entonces ministro de Información, Manuel Fraga Iribarne. En ella se señalaba que Silvino Zapico fue castrado y apaleado, mientras que Constantina Pérez Martínez y Anita Braña sufrieron un corte de pelo al cero. En su contestación, el Ministerio de Información desmintió las afirmaciones sobre Silvino Zapico —que fueron posteriormente corroboradas en una carta colectiva de «un grupo de hombres y mujeres de Asturias»—, pero no las relativas a las mujeres: «Parece, por otra parte, posible que se cometiese la arbitrariedad de cortar el pelo a Constantina Pérez y Anita Braña, acto que, de ser cierto, sería realmente discutible, aunque las sistemáticas provocaciones de estas damas a la fuerza pública lo hacía más que explicable...»



Eduardo Arroyo, *Casa de la Cultura de Valdepeñas, II*, 1968.

del buen gusto en una especie de desprecio y provocación estilística notables.

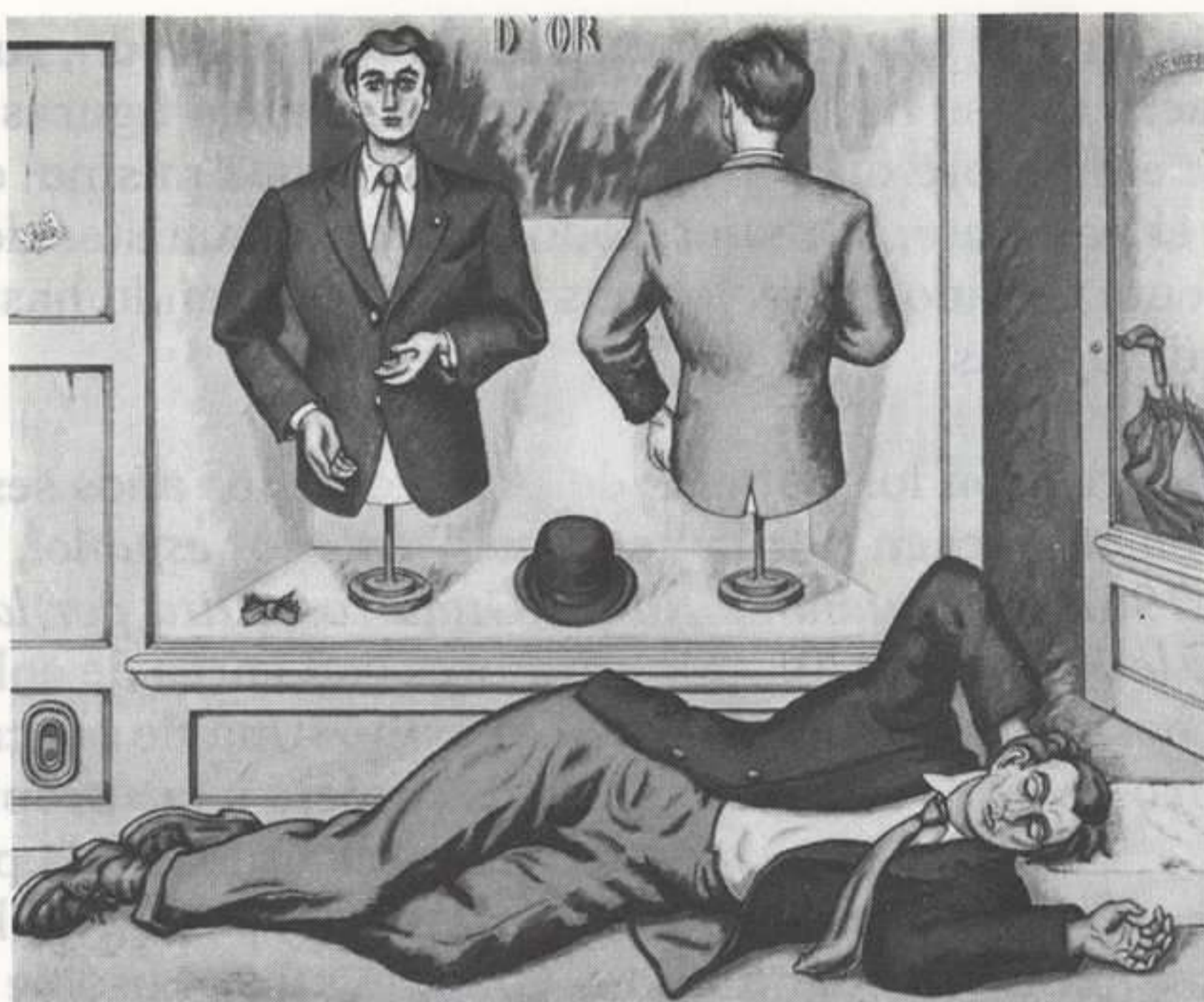
La serie de cuadros con motivos más concretos ofrecen también un profundo interés: se trata de escenas de la vida cotidiana, muchas veces de la represión policial política, en las que aparecen motivos mironianos. Una figura de Miró abre la puerta a los policías en *Inauguración...*, una pintura excelente que puede verse como ejemplo de la figuración narrativa, son motivos mironianos los que hay encima de la mesa —como comida— para una familia de Valdepeñas y es también un motivo de Miró el que ocupa la pared en la, por otra parte, miserable —*Casa de la Cultura de Valdepeñas, I*. El contraste entre los motivos vanguardistas y la vida cotidiana, la miseria y la represión cotidianas es evidente y punzante: la vanguardia sólo tiene motivos plásticos para dar de comer o para abrir la puerta a la Policía, nada que sirva realmente para solucionar la situación de las personas, cuyas necesidades están muy alejadas de ella. Los cuadros indican la inanidad de la vanguardia tradicional o admitida y proponen un nuevo tipo de pintura «reflexiva».



Jean Hélion, *Au cycliste*, 1939.

No es la única que hace Arroyo en estos años. En seguida hablaré de otros cuadros próximos a éstos, aunque diferentes, pero antes quisiera señalar que el pintor madrileño no es el único que se mueve en este campo. Con él, otros artistas ligados también al movimiento de la figuración narrativa, por ejemplo, Aillaud y Recalcati, también Spadari y Lucio Fanti, en distinta medida Johannes Grützke —autor de una obra emblemática: *Sigmund Freud, Karl Marx, Herbert Marcuse y Julius Grützke* (1969)— y Bernard Rancillac, que adelanta algunas de las notas que posteriormente caracterizarán el arte de Arroyo, Adami y Télémaque y, entre nosotros, Equipo Crónica, en la proximidad del pop americano y, en distinto sentido, de Monory.

Quizá sea necesario mencionar, antes de todos, al que se puede considerar como uno de los precedentes, si no el fundamental, de la orientación: Jean Hélion —al que Arroyo hace un «homenaje» en 1974: *Jean Hélion evadido en camino de Pomerania a París*—. A lo largo de los años treinta la obra de Hélion perfila una rigurosa composición espacial que utilizará después en sus cuadros narrativos; simultáneamente, la figura empieza a aparecer en un proceso de «recomposición» que tiene una de sus mejores expresiones en *Figure tombée* (1939), y en ese mismo año *Au cycliste* introduce de forma decidida, aunque todavía con los elementos analíticos y constructivos «a flor de piel», la narración figurativa: una escena narrativa con tres personajes, el ciclista que da título



Jean Hélion, *A rebours*, 1947. *Mannequinerie rouge*, 1951.

a la obra, un paseante con paraguas que sale de casa —que «sale a la pintura»— y una mujer en la ventana, tres figuras que aparecerán repetidas veces en sus obras posteriores. A partir de este momento, las imágenes de Hélion ganan narratividad sin perder solidez constructiva —*L'escalier* (1944), *Sous un parapluie noir* (1945), *Nature morte aux deux parapluies* (1948), *Scène journalière* (1947-48), etc., dando un sentido distinto al realismo tradicional, especialmente al que por estos mismos años está «imponiendo» R. Guttuso, que también cuenta con una considerable dosis de narratividad.

Dos son, entre otros, los rasgos que conservará la figuración narrativa. El primero, su sentido de la narración cotidiana, que Hélion de-

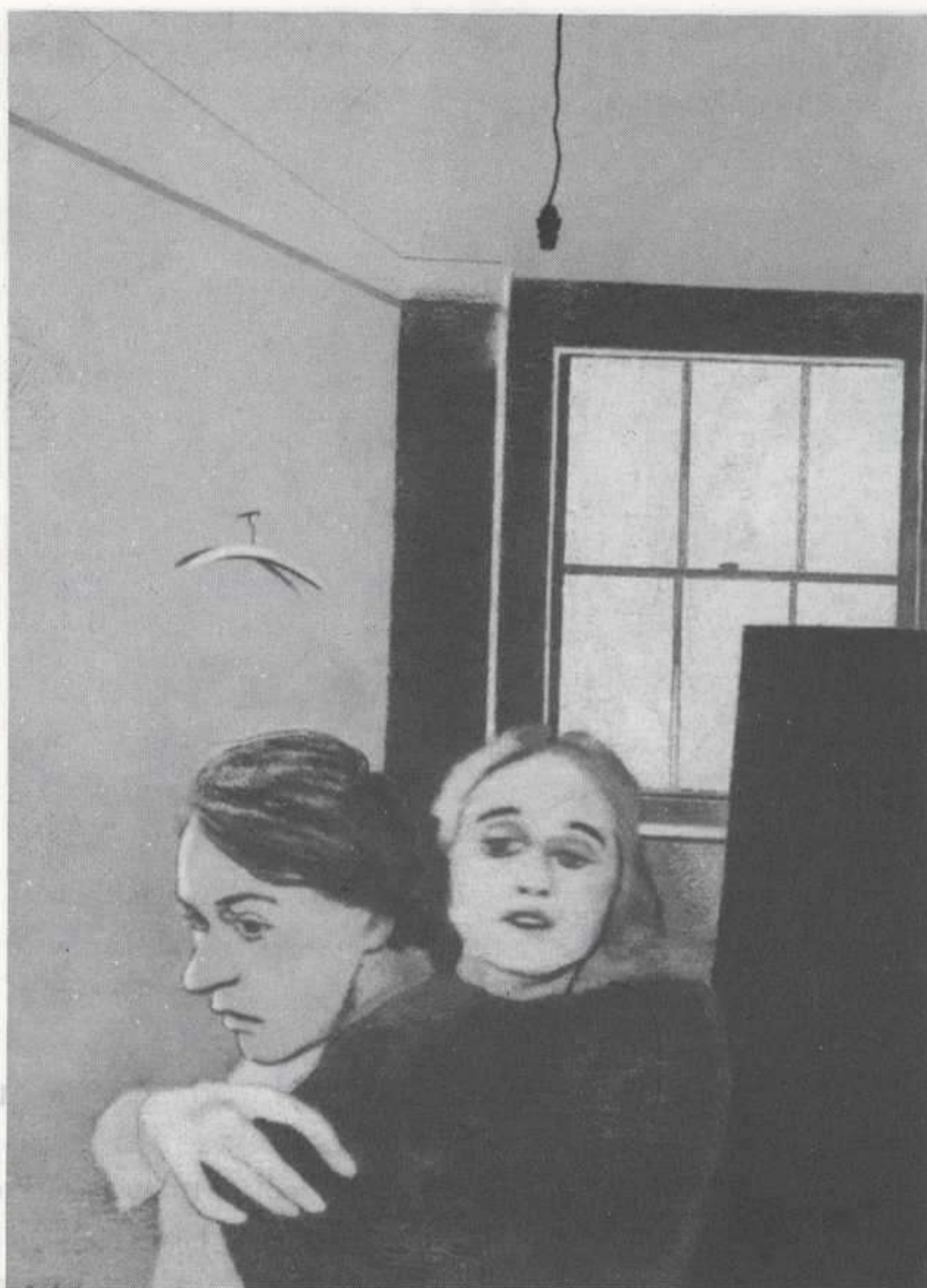
sarrolla quizá mejor que ningún otro artista; el segundo, su preocupación por hacer de las figuras y ámbitos cotidianos figuras y ámbitos universales: el hombre del paraguas y el paraguas mismo, el lector de periódicos, el paseante, la mujer, todos son protagonistas de un medio profundamente urbano cuyas formas se van depurando hasta adquirir el carácter de figuras.

Como figuras son los policías del Arroyo de los años sesenta, figuras las piernas que caen por la ventana —*Interior español, Madrid, 31 de enero de 1967, El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la Policía* (1970)—, los pintores con caras de colores o muchos de los posteriores motivos sobre el exilio. Una de las características del Arroyo de estos años es su falta de respeto a la «propiedad plástica privada». Las imágenes están ahí para ser usadas y la proximidad entre algunas de las suyas y otras anteriores de, por ejemplo, Télémaque, Fanti o Aillaud, es muy notable, como lo será el uso de las formas compositivas de Kitaj y Adami e incluso de su mismo concepto narrativo-visual.

Nada de esto permite hablar de seguimiento, mucho menos, de plagio: son los recursos de una orientación pictórica en su hacerse, en su descubrirse, recursos comunes, colectivos, aunque hayan sido ideados por uno u otro artista, en este caso por Hélión y Adami principalmente*.

En este sentido, los cuadros de Adami del período 1966-70 tienen una importancia muy considerable. Adami es un artista más joven que Hélión (nace en 1935; Hélión, en 1904) y configura algunos de los rasgos fundamentales de la tendencia: su sentido de la narratividad resulta ya en estos años mucho más preciso y sugiere una verdadera «lectura» del cuadro. Recurre a motivos parciales —unos pantalones, unos zapatos, una cabeza— en lugar de la figura entera, a veces deformados, y a la segmentación arquitectónica para organizar visualmente la escena y desarrolla un tratamiento original del espacio como lugar en el que suceden —y se cuentan— los acontecimientos, impregnado del significado mismo de tales acontecimientos (algo similar a lo que después sucederá en algunas de las mejores «series» de Arroyo: *Ganivet, Blanco White* y *exilios*, obras todas de la segunda mitad de la década de los setenta).

* La cuestión de las influencias y los préstamos es siempre discutible. Junto a Hélión y Adami he señalado la importancia de Kitaj y, con él, de una cierta versión europea del pop norteamericano. Las pinturas y dibujos de Kitaj de los años sesenta y setenta adelantan al menos dos de los rasgos más característicos de Arroyo: su organización en rompecabezas, mucho más acentuada y menos naturalista en Kitaj —*The Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)* (1972-74)— y su concepción del espacio —*Man of the Woods and the Cat of the Mountains* (1973).



R. B. Kitaj, *Study for the World's Body*, 1974.

La recomposición-manipulación de *España te miro en el culo* está próxima a algunos aspectos de la pintura de Adami, pero sobre todo es próxima al pop norteamericano en su versión europea y muy especialmente a lo que en estos años empieza a hacer el Equipo Crónica. La relación entre Equipo Crónica y Eduardo Arroyo ha sido siempre controvertida —más desde que éste intentó linchar moralmente a Rafael Solbes y Manolo Valdés, al menos tal es mi interpretación de un cuadro como *Pintor número uno de Valencia, robando a un compañero parisiense* (1971)—, sin embargo, creo que las diferencias son tan notables que es posible achacar tal controversia a motivos extrapictóricos.

Es cierto que en la trayectoria político-cultural y pictórica de Arroyo y Equipo Crónica hay muchos puntos en común, como también los hay con otros artistas ya mencionados, incluso en algunos cuadros podemos advertir motivos iconográficos similares —como, por otra parte, es habitual en el marco pictórico de los sesenta—, pero los puntos de encuentro terminan ahí: el lenguaje de uno y otros es considerable-



R. B. Kitaj, *Man of the Woods and the Cat of the Mountains*, 1973.

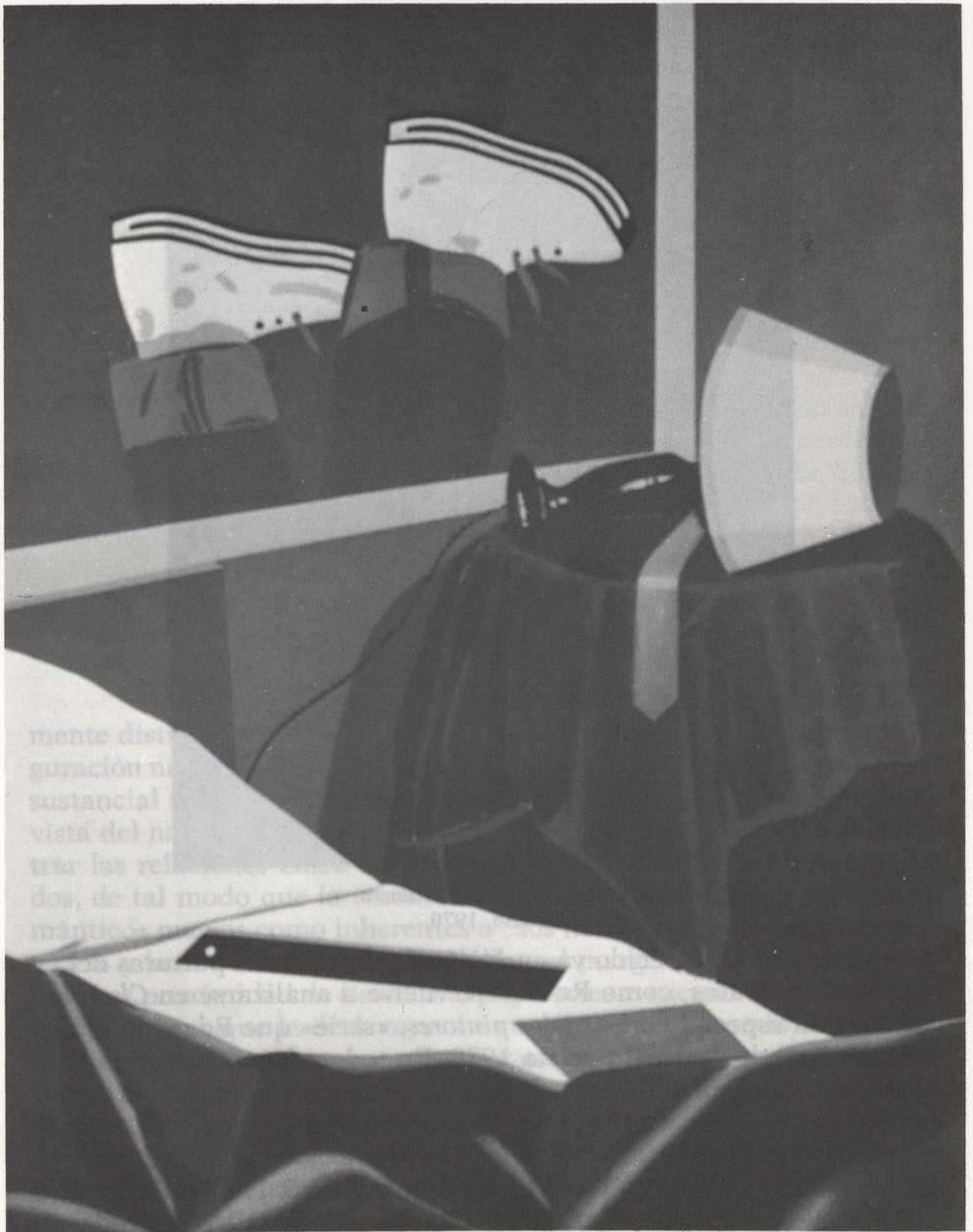
mente distinto. Nunca podríamos adscribir la obra del Equipo a la figuración narrativa y ello porque en sus imágenes falta algo que es consustancial a los pintores de esta tendencia: la narración y el punto de vista del narrador. El Equipo pretende mostrar objetos, es decir, mostrar las relaciones entre motivos visuales objetualizados y manipulados, de tal modo que la recontextualización visual ofrezca valores semánticos nuevos como inherentes a esos motivos, al margen de la presencia y la actividad del manipulador, al margen del guiño del narrador. La proximidad de Crónica al pop norteamericano es en estos años mucho mayor que la de Arroyo. La concepción del mundo como mundo de objetos visuales —que está ya en los primeros grabados de Estampa Popular de Valencia— y, por tanto, la introducción de la alienación como ingrediente fundamental de la imagen, es asunto ajeno a la obra de Arroyo y se inscribe en una orientación distinta de la, en este momento política, pintura europea. Erro y Monory, por citar dos ejemplos bien diferentes entre sí —y diferentes, a su vez, de Rafael Solbes y Manolo Valdés—, se encuentran también en esta línea europea que utiliza muchos de los recursos del pop norteamericano (línea teorizada a propósito del Equipo por Tomás Lloréns en un texto célebre: *La distanciaci3n de la distanciaci3n*).

No obstante, hay, como se ha indicado, evidentes puntos de contacto en estos años, asuntos y rasgos comunes a la pr3ctica pict3rica y al debate te3rico: la preocupaci3n por la vanguardia y la condici3n



Valerio Adami, *La camera da letto*, 1970.

de artista había aparecido ya en *Miró rehecho* y en las pinturas del artista, autorretratos, como Robinsón, vuelve a analizarse en *Churchill, artista* y en especial en *Entre los pintores*, «serie» que Eduardo Arroyo realiza a partir de 1970 y hasta 1978. En todos estos años otras cuestiones aparecen en su paleta, diversificándola: no abandona la provocación en pinturas marcadamente «izquierdistas», como *Retrato del enano Sebastián de Morra, bufón de corte, nacido en Cadaqués en la primera mitad del siglo XX* (1970), burla cruel de Salvador Dalí. *El Caballero español* (1970), *Sí...!, Sí...! Entraremos en el Mercado Común* (1970 o 1971), *Julio Alvarez del Vayo, el último optimista* (1970), etc., pero sobre todo el ya citado *Interior español...* En él se adelantan algunos de los que serán sus mejores rasgos en series posteriores: sin abandonar ni la narración ni la provocación, crea una atmósfera amarga y sacástica gracias al tratamiento espacial y el énfasis de los motivos, simultáneamente descriptivos y simbólicos: las piernas del estudiante —unas piernas de estudiante que poco tienen que ver con las de un estudiante madrileño de los años sesenta, pero que resultan verosí-



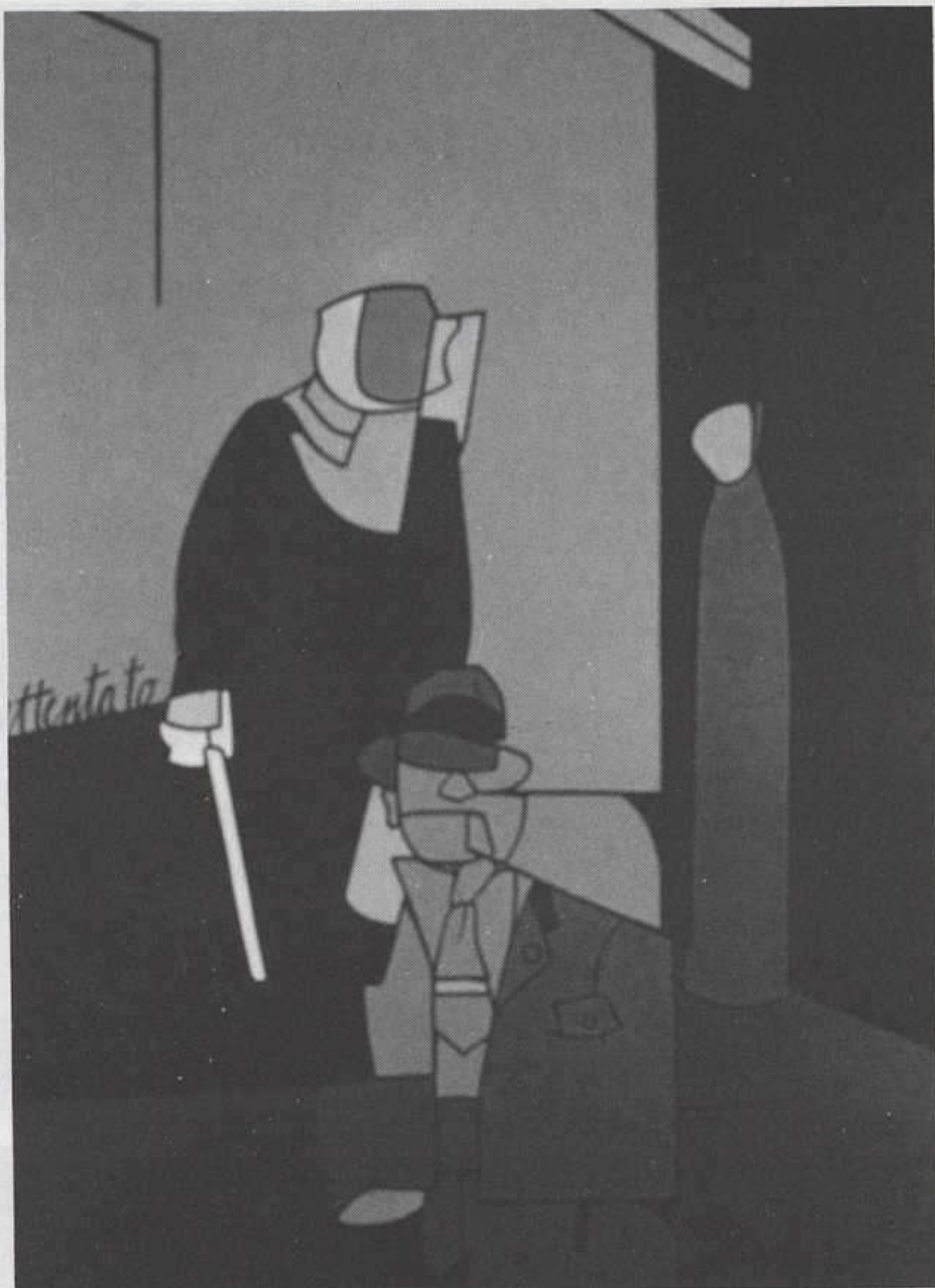
Eduardo Arroyo, *El estudiante Rafael Guijarro se lanza por la ventana a la llegada de la policía*, 1970.

miles en el seno del repertorio iconográfico de esta orientación— se perfilan dramáticamente en el vacío de la ventana, el vacío del espacio, mientras que los objetos —la lámpara caída, la mesa camilla, la cama desecha, la regla, el moderno— reconstruyen visualmente el lugar del espanto, tanto más terrible por el contraste entre su cotidianidad y la proximidad de la tragedia.



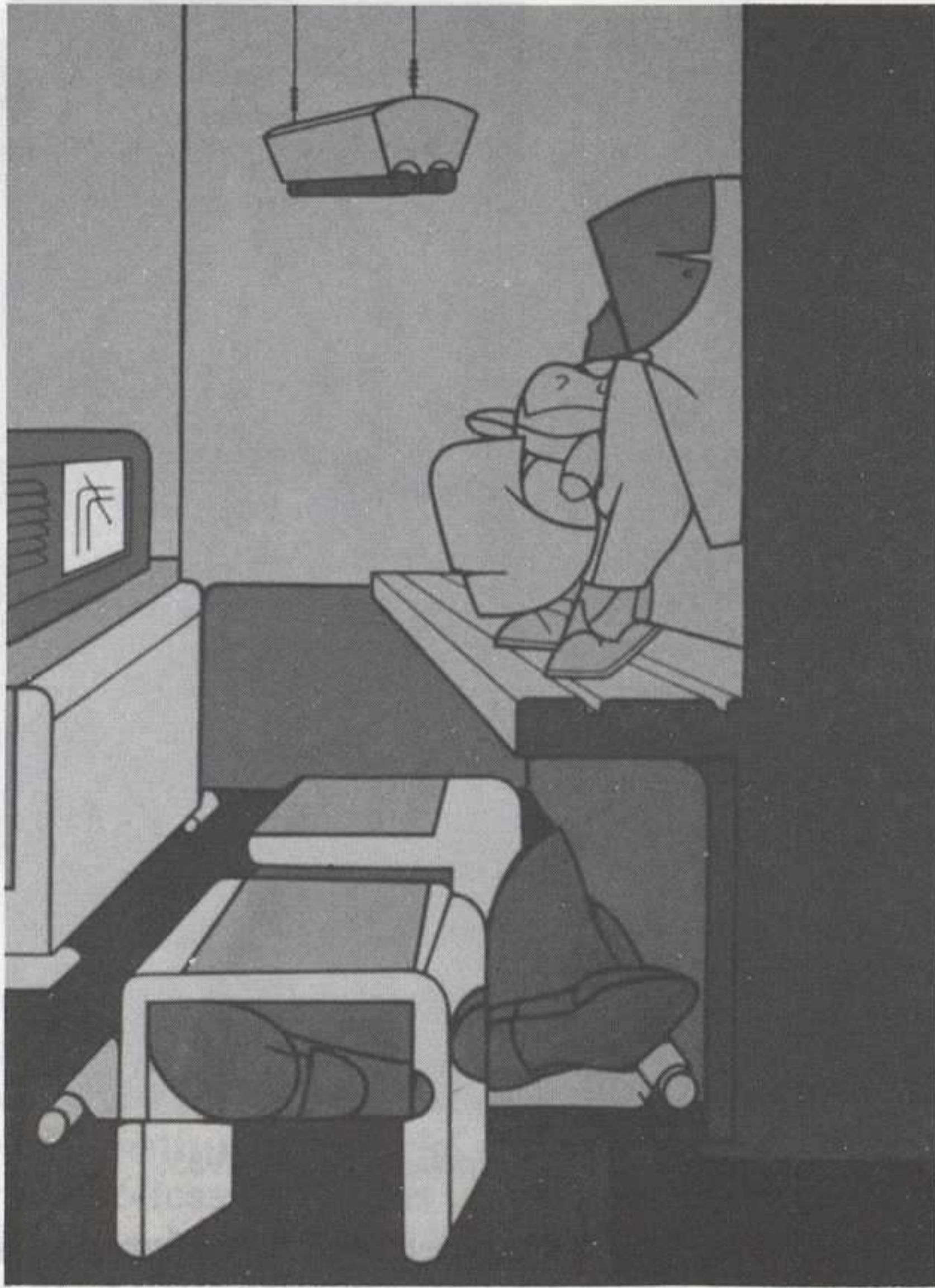
Eduardo Arroyo, *Pintor encadenado a su propio lenguaje*, 1974.

En *Interior español...* se perfila un tipo de imagen que irá consolidándose, con matices relevantes, en los años posteriores, en las que, para mi gusto, son sus mejores pinturas, hasta alcanzar los años ochenta, pues todavía cuadros como *Toda la ciudad habla de ello* (1981) o *Madrid-París-Madrid* (1984) la utilizan.



Valerio Adami, *Attentato*,
1971.

Simultáneamente, como si fueran testimonio de la versatilidad del pintor, otros procedimientos dan lugar a obras de resultados diferentes y, en mi opinión, mucho menos interesantes: las cerámicas de 1973, *Mesa*, *Tío Pepe* o *Columna*. *Tío Pepe*, reproducen satíricamente —y la sátira se acoge a la reproducción misma— una imagen emblemática española. Otro tanto sucede con los collages y pinturas de los últimos años setenta y primeros ochenta que giran en torno a la figura del deshollinador. En todas las obras de Arroyo ha habido siempre algo de hallazgo y ocurrencia —en la mejor tradición del arte contemporáneo—, pero en las más interesantes, hallazgo y ocurrencia se han incluido en un proceso de organización visual en el que desaparecía la inmediatez y elementalidad a fin de elaborar sentidos más complejos, nada simples pero sorprendentes. La pintura de Arroyo ha tenido siempre algo de efecto de prestidigitador o mago y se ha movido, como buen prestidigitador, en el filo mismo de la verdad y la mentira, del juego y la seriedad. En estas columnas y deshollinadores todo resulta excesivamente elemental y directo, aunque en las segundas se agradece, al me-



Valerio Adami, *Il gioco del suicidio*, 1970.

nos, la construcción de una figura emblemática que da juego en algunas pinturas posteriores. Ahora bien, el sentido alegórico del deshollinador, que desatasca y limpia —muy evidente en los cuadros de *Madrid-París-Madrid* en los que el deshollinador (¿el pintor?) llega al Ruedo Ibérico— viene negado por las mismas figuritas que «ensucian» el panorama con ocurrencias más o menos amables. Como si el pintor se hubiera inclinado decididamente por el jugueteo, la amabilidad sonriente sustituye a la acidez sarcástica de las obras anteriores.

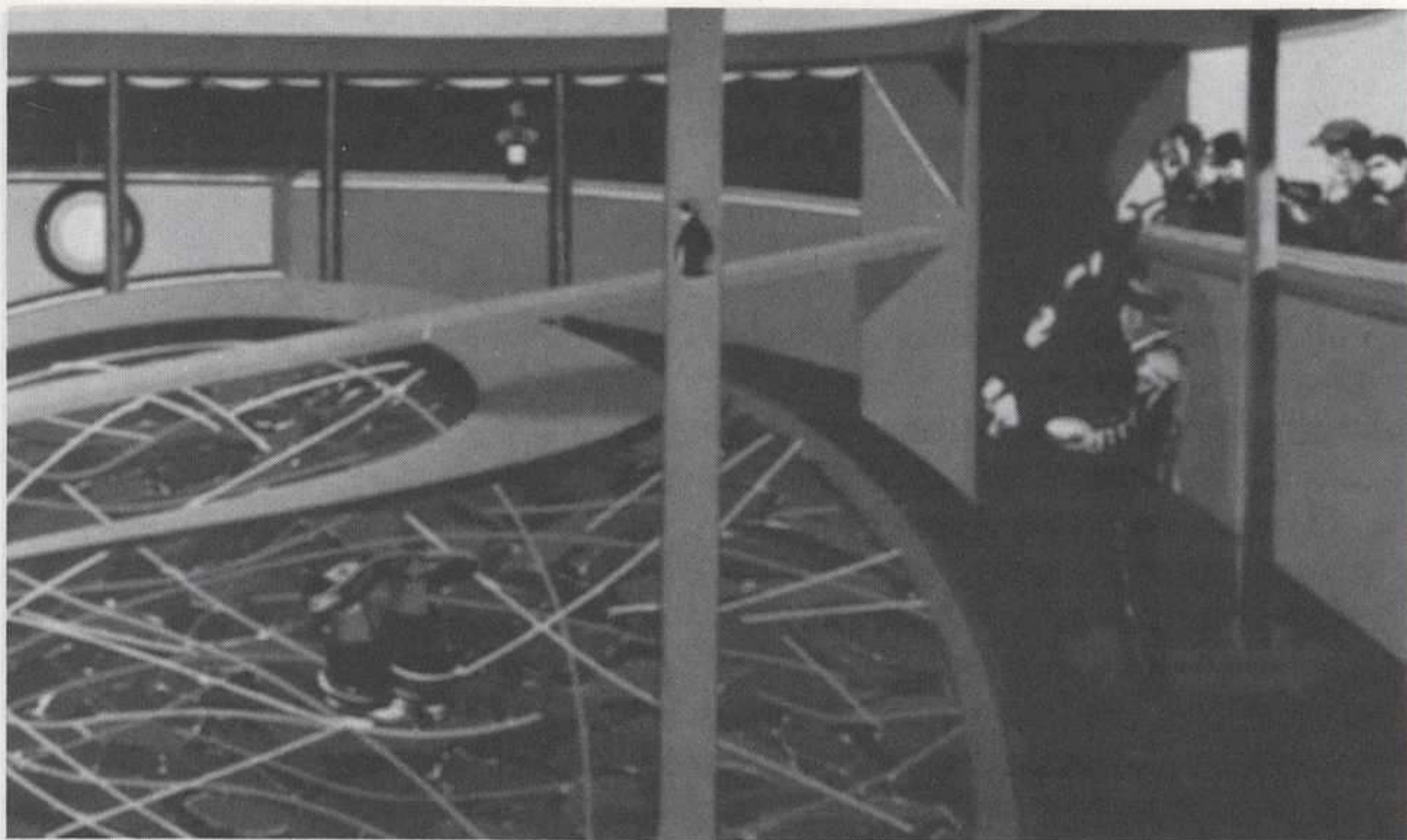
A partir de 1976, Eduardo Arroyó inicia una serie de obras que giran en torno al tema del exilio. La muerte del general Franco ha planteado esta cuestión en términos diferentes a los que hasta ahora presentaba: la posibilidad de la vuelta suscita una reflexión sobre la circunstancia del exilio y de los exiliados. Un gran cuadro sobre la figura del Angel Ganivet —*Angel Ganivet se arroja al Dvina* (1977)—, cuadros sobre Companys y Blanco White —*La vuelta de Commpanys a Barcelona* (1978), *José M.^a Blanco White se siente observado cerca de Cook*



Eduardo Arroyo, *Noche española*, 1985.

Lane (1979)— y sobre el problema del exilio en términos más generales —*Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje*, I y II (1977)— son algunas de las imágenes principales de esta reflexión.

La narración adquiere caracteres irónicos cuando no paródicos y el ambiente creado tiene algo de mágico y lúcido. En *Angel Ganivet se arroja al río Dvina* el acontecimiento tiene lugar en una especie de acuario de delfines y plaza de toros: el estanque en el centro, con el trampolín, y en el agua los zapatos y la parte inferior de los pantalones de Ganivet; alrededor, los espectadores, entre los cuales destaca una botella de Tío Pepe, un burladero en rojo y amarillo y un empleado del acuario. Pero el lienzo, dividido en dos partes por una franja central vertical en la que hay pintado un pingüino, no es sólo interesante por su tema, lo es ante todo por la organización plástica y las referencias pictóricas. El agua del estanque es tanto agua como pintura, el burladero responde a los principios representacionales del pop, la botella de Tío Pepe es un objeto emblemático de la España tradicional, especialmente de la España de turistas extranjeros —es «sol de España embotellado»—, mientras que el empleado del delfinario y los espectadores están pintados siguiendo las pautas de la figuración narrativa. El espacio, círculo o ruedo, representa un lugar a la vez que simboliza un



Eduardo Arroyo, 28-11-1899. *Angel Ganivet se arroja al Dvina*, 1977.

país, también la historia de ese país vista con ojos críticos —el ruedo de Valle-Inclán—. Al situar el suicidio de Ganivet en ese ámbito, Arroyo convierte el acto privado y trágico en un espectáculo sarcástico, un espectáculo casi institucionalizado, y al mantener todas las referencias paródicas y simbólicas —muchas de carácter biográfico, el frío, la soledad, la falta de sol... introduce la lucidez de la farsa o, como decían los hombres del XVIII, de lo tragicómico.

Mas, al destacar los aspectos pictóricos y estilísticos pone en juego otra perspectiva: la propia de la pintura, su papel y el papel del arte en relación a todos esos acontecimientos. Al llamar la atención sobre el frío con el pingüino y el hielo del estanque, lo hace sobre las condiciones de vida del exilio, al igual que en otros cuadros de Ganivet, en los que pinta a Blanco White, a Saul Stenberg o a Francis Biras disfrazado como Pierre Loti. La reflexión plástica sobre el exilio va mucho más allá de lo meramente político.

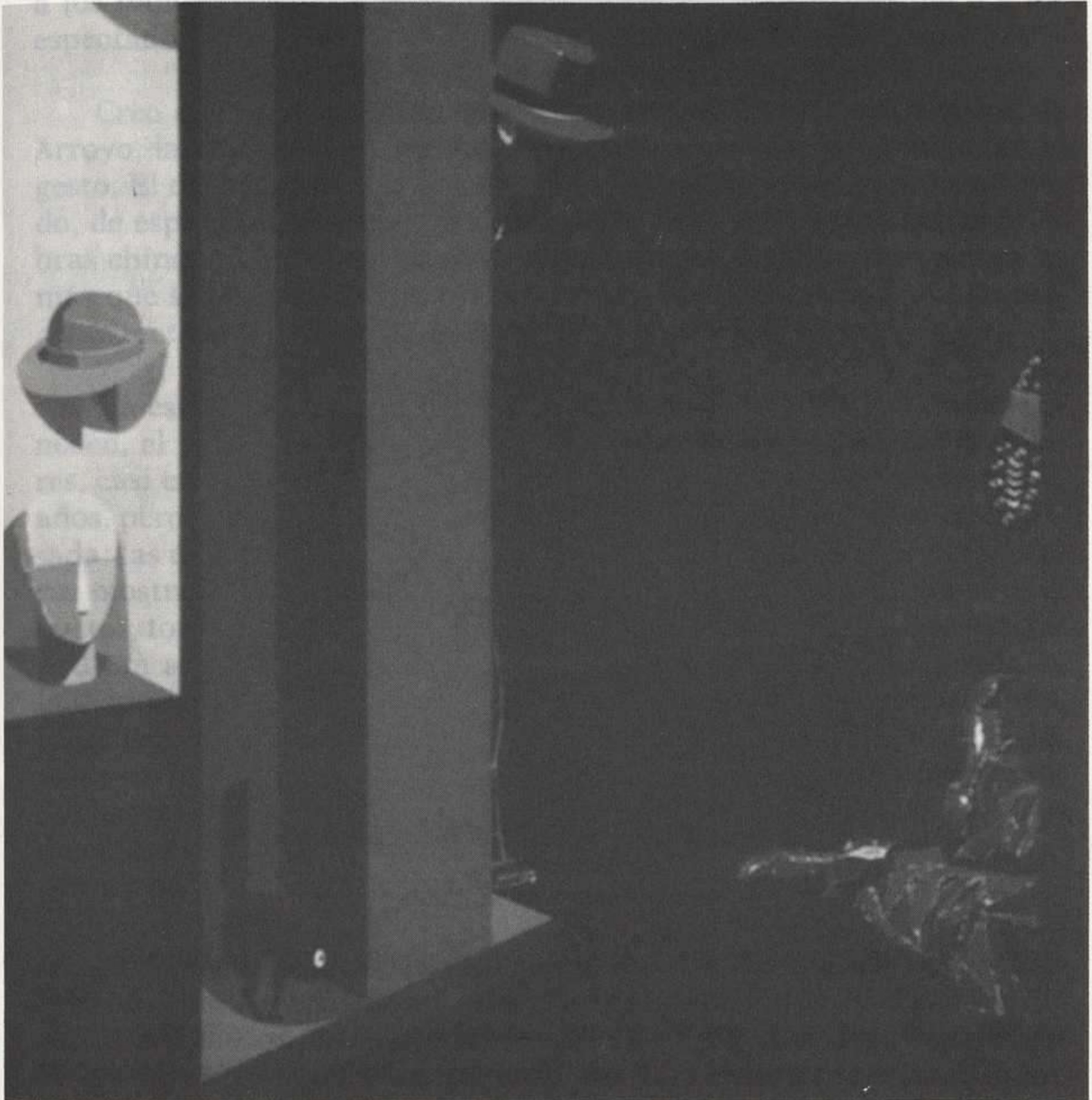
El cuadro de Arroyo se construye como un rompecabezas narrativo perfectamente unificado: los temas no se presentan unos frente a otros o como continuidad unos de otros, se recortan y asocian, en este recortarse, unos respecto de otros. En la narración plástica cada uno hace de figura y los demás de horizonte y la imagen ensambla todo el conjunto en una escena única. Hay un juego entre lo uno y lo diverso: la diversidad de temas se unifica en la escena, que puede ser contemplada, a su vez, como un solo tema. La escena, la imagen, es el lugar en el que se articulan los diversos significados, valioso cada uno en sí



Eduardo Arroyo, *Toda la ciudad habla de ello*, 1982.

mismo y por una razón distinta, contituyendo así lo que, un tanto pretenciosamente, podríamos denominar rompecabezas semántico.

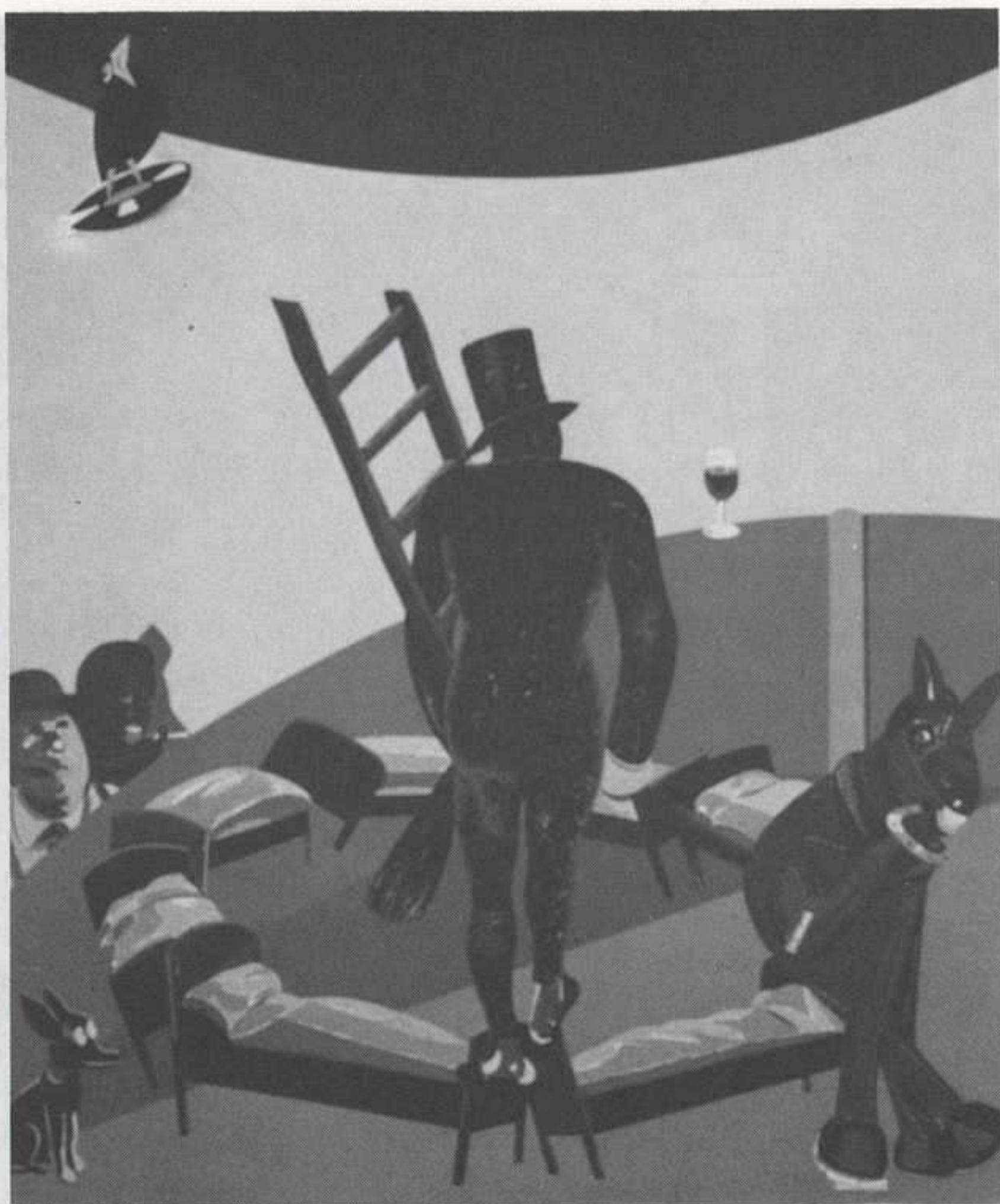
Esta densidad se hace más narrativa y anecdótica en otros cuadros de la serie de Ganivet, en los de Blanco White y en *Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje*. En todos ellos está presente la profunda relación con la obra de Valerio Adami, por ejemplo, con *Atentado* (1971). El rompecabezas de Arroyo, un rompecabezas sarcástico, tiene sus orígenes en los recursos de Adami, si bien en éste se construye en el marco de una más radical síntesis, menos naturalismo y más evidente referencia a la problematicidad misma del plano pictórico. Arroyo ha inventado un espacio ilusionista que resulta mágico —especialmente en los cuadros sobre Blanco White— por la introducción de elementos incoherentes con la visión naturalista y por la sensación de vacío. Adami, por el contrario, no pretende un espacio mágico, prestidigitación alguna, lo construye con planos pictóricos que en todo momento evidencian su carácter plástico: la planitud se superpone a la espacialidad y ésta se alcanza en la organización de aquélla. Las figuras de Arroyo están en un lugar, y esta es una nota característica de los pin-



Eduardo Arroyo, *Toda la ciudad habla de ello. Gato negro*, 1983.

tores de la figuración narrativa, mientras que las de Adami forman parte de él —y este es rasgo de la versión europea del pop o de un cierto pop americano muy europeo.

Este tipo de espacialidad es el elemento principal de algunos de sus mejores cuadros posteriores, especialmente el conjunto *Toda la ciudad habla de ello* (1982-84), si bien es necesario señalar la existencia de algunos cambios, especialmente relativos a la iluminación. Podemos clasificar *Toda la ciudad habla de ello* como una serie de paisajes urbanos, de paisajes urbanos nocturnos. Dominados por un «contenedor» espacial, diversos motivos extraídos del comic o del propio repertorio iconográfico del artista, inventados y originales, no rompen nunca la nocturnidad dominante en las imágenes. Arroyo concilia dos rasgos que en principio podrían parecer excluyentes: la narración y la or-



Eduardo Arroyo,
Madrid-París-Madrid, 1984.

ganización plástica no naturalista. La narración suele moverse más cómodamente en el naturalismo, pero ello conduciría a una linealidad que repele al artista, por lo que ha recurrido a un procedimiento distinto: el espacio contiene motivos, es un espacio hasta cierto punto naturalista (mejor sería decir ilusionista), pero no es naturalista para los motivos, que responden a otra escala y que tienen tres papeles distintos: ocupar un lugar en ese espacio que es a la vez lugar en la composición, narrar un acontecimiento —un suicidio, un atraco, un crimen— y sugerir otros muchos. A su vez, una serie de motivos figurativos simbólicos iluminan parcialmente la escena nocturna: escaparates en los que hay maniqués que no ven nada, son testigos mudos de los sucesos. El paisaje urbano lo es de la sospecha y lo desconocido.

Con tratamiento similar y de forma brillante, los cuadros de *Madrid-París-Madrid* recuperan el espacio circular, el esperpéntico ruedo ibérico del suicidio de Ganivet, y la figura del deshollinador, casi un funambulista que hace su trabajo —contorsiones— en el centro del ruedo. El espacio circular se convierte en el elemento central de la obra: es el contenedor —también aquí— que deforma todo lo que en él se encuentra, hace el papel de los espejos de la calle del Gato y da sentido

a los muñecos simbólicos que participan en la representación o a los espectadores, entre divertidos y asustados, que la contemplan.

Creo que hay una cierta amargura en este experimento amable de Arroyo, la amargura de quien ha agotado la agonía y se refugia en el gesto. El deshollinador circense es un muñeco de movimiento sincopado, de espaldas y de negro, o recortado como una parodia de las sombras chinescas del clasicismo: el deshollinador empieza a no ser nadie más que sus gestos. El ruedo ha quedado vacío, casi todos se han ido, ¿el espectáculo ha dejado de interesar...?

En estas y en las pocas obras posteriores a estas fechas que se conocen, el artista vuelve sobre el tema español, sobre asuntos populares, casi en simetría —invertida— con las pinturas de hace veinticinco años, pero ahora la ocurrencia, el hallazgo, le han jugado una mala pasada: las últimas esculturas de Arroyo —y una serie de pequeñas pinturas mostradas en Arco 88— representan figuras de mujeres españolas, bustos, tomando con puntos de partida materiales encontrados —o que podrían serlo, o que figuran serlo...—, levemente alterados mediante la disposición y la introducción de elementales motivos iconográficos. El artista parece volver a sus platos de cerámica y a sus *Tío Pepe*, intenta revivir a nivel español —diría yo que madrileño— el **ready-made** duchampiano, pero el resultado es, sin embargo, la ocurrencia. Se pierde el sarcasmo en la sonrisa ante lo gracioso, y todo ello se ofrece al primer golpe de vista..., y se agota al primer golpe de vista.

Veinticinco años después de aquella exposición escandalosa en la Galería Biosca, la evolución ha sido compleja. Crecieron y se desarrollaron las uñas que ahora parecen limadas. Las uñas plásticas, pictóricas, también las otras.

LA Balsa de la Medusa

Colección de libros de filosofía, estética, historia y teoría de las artes, que edita obras clásicas inaccesibles al público de lengua castellana, y estudios contemporáneos de carácter monográfico, con especial atención al rigor y novedad de sus aportaciones.

1

I. Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»

2

K. Fiedler

Escritos sobre arte

3

V. Bozal

Mímesis: las imágenes y las cosas

4

P. Valéry

Escritos sobre Leonardo da Vinci

5

F. Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)

6

F. M. Cornford

Principium Sapientiae

7

A. Riegl

El culto moderno a los monumentos

8

Galvano della Volpe

Historia del gusto

9

F. Antal

Rafael entre el clasicismo y el manierismo

10

A. von Hildebrand,

El problema de la forma en la obra de arte

11

L. Pareyson

Conversaciones de estética

12

Fca. Pérez Carreño

Los placeres del parecido. Icono y representación

13

Plinio

Textos de Historia del Arte (Edición de Esperanza Torrego)

14

F. M. Cornford

Platón y Parménides

15

E. de Bruyne

La estética de la Edad Media

ANTIGUOS, MODERNOS Y CONTEMPORANEOS

Julio Seoane

LO MODERNO

Un

Quizá la Torre Eiffel posea una belleza inferior a la arquitectura que en la historia de la humanidad la circunda, mas eso poco importa porque la Torre Eiffel es ante todo un monolito moderno, un monumento conmemorativo. El primer deseo no es de complacer el gusto, sino hacer patente la impronta del hombre de la modernidad. No es un monumento a la antigua usanza: para empezar, su origen no es una batalla ganada, una paz asegurada o una intervención divina; la Torre Eiffel se levanta para celebrar una exposición internacional de evidentes fines comerciales. Tradicionalmente la integración del hombre en una historia ya escrita era el motivo de felicidad que inducía a poner jalones —monolitos— en las vidas humanas. Las puertas conmemorativas en medio de un paisaje urbano constituían la referencia a un punto histórico de recordatorio inevitable: el momento en que se demostró la integración del tiempo humano en el tiempo ya contado y conocido. De la Torre Eiffel no podemos decir lo mismo. Es un monumento «comercial» que antes de ser paso dentro de la misma vida apunta a un algo que hacer. El comercio es el constante obrar sin una meta ya conocida; frente al relato hecho donde el hombre antiguo se reconoce por su integración (cobra significado al formar parte de un código ya «hablado»), el comercio, la moderna disposición industrial capitalista, es la historia por narrar, el tiempo por conocer. El significado no se cobra, se gana.

Dos

El monolito de la modernidad loa al hombre. Pero al hombre y su quehacer solamente. No es casual que se olvide la vieja piedra que an-

cla en la madre tierra (pasado y futuro en su inmutable estabilidad) y se opte por el hierro convertido y moldeado por la industria humana. El material mismo obliga a olvidarnos de los antiguos modos de integración histórica en los que el individuo se podía acoger a una comunidad de autoridad avalada en inmutables razones. Realmente la Torre Eiffel es moderna; es nueva y como todo lo nuevo sólo se reconoce a sí y a sus obras que comienzan.

Tres

Conmemoración del triunfo del hombre que habiéndose desprendido del hombre viejo comienza sus pasos que dependen solitariamente de sí mismo. La ciudad es construcción humana y la Torre Eiffel nos acerca —en rápida subida por los ascensores eléctricos— a una panorámica de la realización humana. Porque incluso la visión varía: en las antiguas torres, en los campanarios más altos, la ciudad se divisa de una manera muy distinta; la misma ascensión por escaleras hace caer en la cuenta de la dificultad del mantenimiento erguido de la torre: la ciudad se presenta, como la arquitectura, en el intento de una ciudad de Dios en la tierra o, al menos, bajo la sabia tutela divina que da cobijo al observador y mantiene la estructura bajo sus pies («milagrosamente en pie»). La rapidez de la ascensión eléctrica y la construcción metálica nos obligan no a pensar la dificultad, sino el logro; no la maravilla de que la torre se mantenga, sino de que sea. La ciudad existe por la capacidad ingenieril del hombre. La modernidad se demuestra como el triunfo del hombre en un hacer que crea al hombre.

(A partir de ahora no caben más modos de hacer que los humanos: las sociedades son «democráticas» y universales. Sus principios básicos son racionales.)

Y un

Lo verdaderamente moderno es la ciudad. Y frente al mundo que es la comunidad antigua, la Torre Eiffel reconcentra la ciudad. Las puertas conmemorativas son el paso del hombre hacia una historia de la humanidad ya relatada; la modernidad crea un ser metropolitano incapaz de comprender la historia pasada si no es como el camino que ha llevado a la construcción de su morada. La Torre Eiffel otorga la individualidad que la ciudad antigua no da dirigiendo las miradas hacia ella misma, acotando espacial y temporalmente el relato y la actividad de forma tal que la referencia nunca sobrepasa la ciudad misma.

Si el hombre antiguo asistía a una representación magistral, el

hombre moderno, a base de retazos que hila la ciudad, interpreta un papel. Lo disperso se unifica en un cálculo sin intereses —que es la verdad—.

Y dos

La Torre Eiffel no es un monolito compacto. Muestra su interior (comprensible por ser racional) a la pregunta humana. La razón que la inspira se hace verdad en su proceder y una vez que es verdad se hace ley. A través del discurso de los relatos individuales sale a flote, se muestra, el punto donde se da el consenso universal (y el discurso modelo es el de una «exposición universal»). El procedimiento es claro. El resultado, inapelable. La sociedad moderna se instituye como «imperio de la ley».

La Ley, universal por su proceder ajeno al interés y necesaria por ser el hilo que unifica los fragmentados relatos de la actuación individual, resulta un punto de previsión y guía: anticipa las intenciones de nuestros semejantes para planificar nuestra actuación.

La Ley agrupada en el Derecho es la primera preocupación moderna porque es la única forma de obtener un cuerpo social; es un catecismo creado por entero por el hombre con un status de inapelabilidad y validez de más confianza que la antigua dogmática divina (a partir de ahora tan sólo es una la verdadera sociedad: la Torre Eiffel es la exposición universal de la ley).

Tres

Por esto, la misma postura de la Torre es desafiante. Una muestra de soberbia que ya no tiene el sentido que los antiguos le daban; el hombre se alza por fin con todo su triunfo y establece un dogmatismo, pero con razón. A partir de este momento el relato habrá de ser contado en el actuar del individuo, pero bajo normas que emanan del proceso de la razón y que son garantizadas por el Derecho, preservadas por el Estado. La misma forma y apostura de la Torre Eiffel nos recuerdan el panóptico benthamita, al gran ojo que vigila y resguarda el cumplimiento de la ley. La Torre Eiffel es el Estado, y su razón es razón de Estado.

(El hombre ya no puede ser menos que racional y la calidad de tal racionalidad la dan los saberes que se muestran como reales —racionales—.)

Y un

El urbanismo ilustrado es un urbanismo que se hace. La industria humana derriba antiguas edificaciones llenas de historia y crea nuevas calles y establecimientos urbanos, es decir, se muestra ajeno a lo contado. No hay nada que no sea lo que se haga y por ello el urbanismo moderno, como la modernidad entera, comienza a escribir su propia historia reconociéndose tan sólo en lo que va creando. El problema surgirá cuando tal reconocimiento sea imposible y la realización no se corresponda en nada con la historia adelantada, cuando la ley no sea fiel reflejo de la realidad y resulta que las sociedades modernas ni se adaptan ni cumplen los requisitos que las fundamentan como «sociedades libres y democráticas».

Y dos

Cuando en los albores de la modernidad un terremoto destruyó una ciudad, Lisboa, los pensadores comenzaron a plantearse las cuestiones de la bondad o maldad divina: inevitablemente la balanza debía de inclinarse ante la evidencia: Dios no se ocupa de nuestros asuntos que, entonces, tan sólo a los hombres nos importan. Lisboa fue el punto de decisión para que la modernidad echara a andar por sí sola, y además, con un gesto desafiante. El altivo desdén de la Torre Eiffel para todo lo no humano tiene sus ojos fijos en un fenómeno natural que demostró la invalidez de antiguas creencias y la evidencia de que el hombre no se necesita más que a sí (sólo se tiene a sí).

Tres

Y en Lisboa comenzó la reconstrucción de la ciudad. Por primera vez una reconstrucción total de una ciudad bajo la égida de la razón moderna. En su ilustrado parque de Eduardo VII es donde más claramente se aprecia la calidad de la urbanización moderna. El parque es un impecable rectángulo que se atraviesa por dos pasillos que lo dividen en tres cuarteles. Los dos laterales, simétricos, permiten el conocimiento de uno observando tan sólo el otro: el central, una superficie plana atravesada por claros pasillos, es la mejor muestra del deseo de establecimiento de lo moderno. La sencillez compositiva permite adivinar el parque apenas haberlo visto y, en lo que podríase considerar como los lugares a los que el pie del hombre jamás hollará, se hacen claros de bajo matorral y hierba uniforme. El parque se corona además por él mismo, con lo que verle desde la perspectiva inferior es apreciar la sencillez procedimental de la razón, y desde la superior, la irrefutable creencia en ella. En su claridad y no engaño el Parque de Eduar-

do VII es un relato acotado donde todo está ya señalado, y la pérdida es imposible. La vida queda así estructurada en una trabazón de claros caminos y veredas que permiten el paso, pero no el choque. La imaginación, por otro lado, tiene terreno donde actuar puesto que la desnudez del parque es como una lámina que tan sólo los márgenes hechos: se puede dibujar lo que se guste.

(El hacer historia de la Modernidad tiene una clara procedimentación. Cualquier disidencia de ésta —racionalidad— es un alejamiento de lo universalmente acordado y, por ende, reprehensible.)

LO CONTEMPORANEO

Vuelta

La Modernidad precisaba, para establecerse, echar abajo las antiguas estructuras y edificaciones. Pero esto nunca se dio y el urbanismo moderno reprimió la parte de su personalidad menos acorde con las «necesidades reales». Sus obras han pasado a ser barrios integrados en una ciudad más o menos «caótica» en la que destacan por su curiosa simetría. La Torre Eiffel no deja de ser un raro monumento en el que la humanidad observa un presente que no es capaz de percibir en su vida cotidiana: sólo será capaz de tomar carta de naturaleza como idea, es decir, como deseable regulación.

Vuelta

Y si la modernidad no se lleva a cabo ¿para qué, entonces, el gran cambio habido en los modos de hacer y pensar de los hombres? La respuesta es sencilla; en la medida en que se dió cuenta de los intereses más poderosos en juego, lo que podríamos llamar caudal emancipatorio de la modernidad se pudo contener. Las nuevas zonas que se hacen dentro de la ciudad van destinadas a la nueva clase dominante; la burguesía, en la medida de sus posibilidades, hará mayor o menor uso —pero el único uso— de los logros alcanzados. El pensamiento que la ha llevado a tan alta posición queda confinado a la utopía y a la no realización.

Y otra vuelta

Las sociedades modernas quedan legitimadas en su intento —único— de llevar a cabo ideales que resulta comprometido diferir, pero

siempre manteniéndolos como irrealizables. La soberbia postura de la Torre es la del imperio de la ley, pero una ley de un orden no justo que se legitima por ser el único modo de cumplir los ideales que sabe no puede llevar a cabo. Y no vale con mirar la Torre Eiffel desde el barrio bohemio y pedir la recuperación de un diálogo capaz de discurrir por varios caminos, si todos los caminos, al fin, conducen a la misma construcción.

(Si la modernidad es un proyecto político para hombres racionales, la Torre Eiffel es el único modo de ser racional.)

LO ANTIGUO

Uno

Lisboa es el único caso de total destrucción de la ciudad y de una nueva edificación sobre suelo virgen. Allí se respetó —bien por azares de la naturaleza, bien por fuerza de la costumbre— un antiguo barrio construido cuando la ocupación musulmana: la Alfama. La Alfama es ahora —un barrio viejo y decrépito donde el mayor asombro de los hombres de la moderna civilización viene de sus intrincadas callejuelas, de sus estrecheces y de cómo nadie puede aún vivir en semejantes habitáculos. Si el urbanismo moderno hace la ciudad, en la Alfama todavía es el hombre quien hace su casa, siguiendo la estructura que desde siglos se le ha dejado como herencia. Lo antiguo no es una pesada carga que fuera mejor destruir para construir algo nuevo; aquí el hombre edifica y se hace habitante de una historia que se cuenta desde más antiguo que el padre de su padre. La bondad de una edificación en la Alfama consiste en saber cómo hacer que lo que surge nuevo quede dentro de lo ya conocido desde hace siglos. Bien es cierto que las novedades beneficiosas nadie las ha rechazado, pero sí han sido integradas y se han tamizado por una exigencia de fidelidad a lo que ya existe; como si fuera una novela que no pudiera empezar desde el principio sino que ya tuviera su comienzo en un principio común a todos. La Alfama no necesita de un terremoto ni de una gigantesca demolición, pues lo que busca es la integración en lo ya contado, el poder ser presentada a calor de la lumbre de una forma siempre igual y segura.

Dos

Y la antigua verdad de la Alfama es lo innecesario de planificar la construcción de nuevas calles o de mejores pasadizos puesto que las calles y callejones están ya hechos por los siglos de los siglos. No hay me-

jas posibles. No es factible introducir los progresos en el terreno de las comunicaciones porque la Alfama está terminada. Y terminada según el modelo de lo bueno. Es lo mejor que puede ser. Se cierra al progreso por lo mismo que se cierra al cambio que no sea el de su renovación cíclica para restar siempre igual: se siente como realizada. Frente a la utopía moderna que tan sólo sirve para resguardar valores de su uso, aquí la ciudad ideal es la ciudad que existe, la ciudad que respeta y se hace a imagen y semejanza de la estructuración compleja de un dédalo de calles incomprensibles a la mente moderna. Ante la pregunta de quién y por qué motivo se han hecho semejantes calles, la respuesta de la Alfama, antigua y vieja en su existencia, es tan sencilla que resulta ininteligible: las calles ya estaban hechas, nadie las hizo porque todos se amoldaron a lo que desde el comienzo de la humanidad se contó.

Si la ciudad moderna, para ser, debe ser pensada desde la nada, desde la creación ex nihilo como los dioses —y de aquí viene la soberbia apostura de la Torre Eiffel—, en la ciudad antigua la categoría cambia: la imitación de la divinidad no es por el crear, sino por el hablar.

La Alfama quiere hablar como lo hace Dios. La existencia de calles a la que hay que plegarse es la persistencia de un lenguaje necesario para mantener la comunidad.

Tres

Y en este hacer del hombre según su inteligencia y según lo que ya está hecho, el hombre mismo se configura y cobra un significado u otro. La Alfama es así integración. Es casi una idílica comunidad que ya nunca podremos alcanzar: el hombre que se constituye haciéndose igual a lo que «le han contado». Lo auténticamente humano es este trasiego que hay entre la identidad de lo nuevo y lo viejo, del hacer y lo hecho. El verdadero sentido de un hombre es el caminar por sus calles y reconocerse en cada esquina y pared, saber distinguir su propio hogar como distinto de los demás y, al tiempo, como igual que todos en un idéntico relato que empezó con la ciudad misma. La Alfama se automargina, establece sus fronteras porque nada hay más allá de sí misma que no sea igual a su propia forma o equívoco de hombres extraviados y llevados por extrañas locuras. La ciudad es su propio modelo ideal que se diferencia de ella sólo en que es más perfecto (pero de la misma calidad) y no cabe pensar nuevas ideas por muy atractivas que sean si no se especifican de manera que quepa andar por sus entresijos y reconocerlas en el transitar por su interior.

La Alfama limita con lo que es la más típica muestra de urbanis-

mo ilustrado, la Lisboa moderna. Pero, salvo que por esta puedan transitar vehículos a gran velocidad, no se ve gran diferencia entre una y otra: la ciudad moderna tan sólo abarca cuatro calles, y, a partir de éstas, la razón e igualdad debieron de olvidarse entre los ladrillos sobrantes.

(En la ciudad antigua la única soberbia posible consiste en hablar el mismo idioma que Dios y esto es todo lo contrario a poder decir Torre Eiffel, es ser capaz de integrarse, como las piedras, en la Alfama.)

Y un

A la entrada de la Alfama el Concejo de Lisboa ha tenido a bien poner un mapa del barrio para orientar el recorrido. La pérdida es fácil e inevitable. Como el viaje a un país extranjero, la entrada en el antiguo barrio árabe requiere un proceso de tanteo, de comprensión lenta del idioma, para orientar —conocer— los pasos.

El campanario o la torre de iglesia lejana que entre brumas aparecen a nuestra solitaria marcha, señalan el descanso dentro del «calor humano», el reencuentro con la comunidad; por contra, la Torre Eiffel asomando por entre los tejados es la orientación en el camino, la posibilidad de seguir la propia vida con seguridad. Esta diferencia es lo que hace que no importe perderse en la Alfama puesto que en cualquier momento nos sentimos en casa (no es casual que la filosofía alemana moderna haya tenido en esta búsqueda del sentirse «en casa» uno de sus mayores anhelos siempre insatisfechos). Ciertamente la pérdida es sin razón, pero poco importa la razón, para un antiguo, cuando la pérdida no es posible.

Dos

Y la razón de la pérdida es la no transparencia de los caminos. Al contrario que en el parque de Eduardo VII donde adivinar la situación de cualquier cosa o persona es sencillo, adentrarse en la Alfama significa perder, en sus calles, la referencia de los otros. Pero precisamente porque esa referencia no es necesaria, la comunidad está más presente que en la urbanización ilustrada. La razón es simple. La Alfama no precisa reglas procedimentales que permitan prevenir(se) de la situación del otro: tal otro no existe; su puesto lo ocupa la comunidad cohesionada en más o en menos, pero siempre contada como una referencia inmediata —por la que cobran sentido— a todas las cosas, situaciones y personas. El lenguaje se disuelve en la comunidad para ser un código inteligible. De esta forma la transparencia que perseguía la ley a fin de que todo pudiera, desde cualquier punto del tiempo, ser reconstruido se hace innecesaria.

En la Alfama no se precisa adelantar tiempo, porque nadie ve la necesidad —o se ve como pecado— de ser un Dios. Todo queda establecido en un instante original por los siglos. En cualquier momento se da (si tal momento es «bueno») la acomodación a lo contado; todo está adelantado porque, se podría decir, todo ha sucedido ya: los puestos a ocupar están asignados y el proyecto no es sino el de integración y acomodación. No el hacer, tan sólo el aprender a hablar.

Tres

Y entre la pérdida por las calles surge la desesperación del hombre moderno que no encuentra la salida («¿la salida? ¡Qué problema más extraño!» exclamaría el antiguo). Y en la no transparencia que obliga a desconocer la posición de amigos y de enemigos, e, incluso, la propia posición (en la necesidad moderna de reconocerse en los demás), el hombre antiguo se configura a sí mismo. En lo que nos parece una suerte de locura o inconsciencia, se constituye la personalidad antigua. El pensamiento del futuro es tan absurdo como el relato ininteligible en el que pasado-presente-futuro son la misma cosa. Las calles ya estaban en los cuentos en los que la historia abarcaba más allá de nosotros mismos; las opacidades y recovecos, los callejones sin salida que no se adivinan hasta haber llegado a su último muro, son las necesarias pruebas que padres, abuelos y ancestros más lejanos todavía han soportado.

(La Alfama no precisa de mapa porque, en verdad, de nada le sirve conocerse sino es para conocerse como la ya sabida, contada y recontada Alfama.)

LO CONTEMPORANEO

Una vuelta

Pero la Alfama no deja de ser un barrio cerrado y enclaustrado en sí mismo, un barrio que ahora sólo es la atracción de turistas que contemplan un pasado que no les es dado entender (precisamente porque están privados del gozo de la comprensión histórica que tenían los profetas). Tampoco se puede vivir en la Alfama a no ser como individuo aislado y privilegiado o como psicópata arrinconado. Como utópico.

Otra

Ante las edificaciones modernas hijas (con horror por parte de la supuesta madre) de la Modernidad, los «críticos» preparan su oposición en dos sentidos. El primero es vivir en la Alfama. Pero vivir en la Alfama significa reivindicar un idioma que no se entiende y una situación de disolución del código que ya no es posible. Ni siquiera como proyecto revolucionario. Tal innovación significa echar por la ventana algunos siglos de historias y perjuicios (de asunciones irrevocables y situaciones imposibles de modificar de una forma falsa —obviamente el marco de salida es angosto para semejante volumen. La reclamación de lo antiguo tan sólo se puede hacer en base a su adaptación a lo nuevo. Puesto que poblar lo Antiguo es posible merced a la total remodelación del interior —y, a veces, del exterior— de los barrios tradicionales ¿qué sentido tiene sino el de título de antigua historia? Es posible la vida en la Alfama: dejando sus calles y callejas, orientándonos por un memorizado plano, llegar a una casa completamente moderna en su interior, pero ¿se entiende en algo lo antiguo?, ¿se opone realmente algo a lo moderno?

Otra

Hay otra forma de ser crítico con lo moderno: recoger lo bueno de la Alfama e integrarlo en una nueva vivienda que se haga ajena al discurso de la modernidad. En los barrios residenciales se va «más allá de lo moderno» y se unen a las comodidades irrenunciables del urbanismo ilustrado las ventajas de las casas antiguas, sin darse cuenta que de esta forma ni se atiende a uno ni a otro. Frutos del hacer de la ciudad moderna, los barrios residenciales precisan de todos los avances que ellos dicen rechazar para conservar tan afortunada situación —para empezar el de las comunicaciones racionales; para terminar el de la transparencia que ayude a identificar a los transgresores de la ley (generalmente ley de propiedad)—. El lujoso extrarradio depende, más de lo que él está dispuesto a admitir, de la bulliciosa ciudad a la que contempla con desagradecida altivez.

Y otra

El problema a solucionar también está en la periferia. Pero es una periferia de menos clase e inteligencia que la de las ciudades residenciales. La cuestión es que la modernidad no ha cumplido su papel y que las críticas realizadas posibilitan la disidencia que barniza las puertas de los nuevos barrios racionalmente construidos. Y los proyectos de nuevas construcciones no prometen mucho más.

LA CONTEMPORANEIDAD DE LO MODERNO

Y uno

Entre la Torre Eiffel y la Alfama el mismo Eiffel diseñó un ascensor que por avatares del destino tiene su partida en lo que es la torre de una catedral que no se llegó nunca a finalizar. Su objeto es comunicar la Parte Alta de Lisboa con la zona más netamente racional-ilustrada. El ascensor tiene el atractivo de ver qué hizo el gran conmemorador de la modernidad en una ciudad tan alejada de su fantástico monolito; pero sibilinamente nos introduce en una forma de sentir moderna que ni se margina en la utopía ni queda en lo tangencial. El fin del ascensor es primordialmente práctico: consiste en hacer más sencilla la traída y llevada de hombres y mercancías desde la Plaza del Comercio a una de las colinas de la ciudad. Es el interés —en terminología de los antiguos— el que ha movido a la construcción de tal ingenio. Y el interés que afecta a los particulares. No necesitamos ver el hierro forjado ni el motor eléctrico para comprobar que el ascensor es una construcción moderna. El ingenio es doble, puede bajar y subir al tiempo. Da cobijo a distintas maneras de entender la vida aun contrapuestas.

Esta era la función de la ley universal; mas su universalidad debía consistir en adaptarse a los casos particulares y tratarlos a cada uno de forma diferente según su calidad y origen.

Y dos

No es de extrañar que sea en la época moderna donde Antígona tenga sus más fieles aliados. Creonte es el Antiguo Régimen. El ascensor que Eiffel hizo en Lisboa lleva a una parte nueva de la ciudad que se ha hecho no con la imposición de la razón, sino atendiendo a un modo de hablar más propiamente humano. Ha caído a veces en las oscuridades y pérdidas de la Alfama, pero sin descuidar nunca lo moderno (que está a sus pies y en su nacimiento): el ascensor y el tranvía que comunican la colina con el resto de Lisboa y cierta «simetría» en la medida de lo «posible» (o de lo deseable) dan los toques modernos. Es esta forma de hacer la que nos ofrece de verdad la nueva conciencia moderna. Es la creencia de que Antígona es preferible, por mucho que Creonte nos señale la seguridad (tanto en la orientación —caso de la Torre Eiffel—, como en la inteligibilidad —caso de la Alfama—). La ley es deseable porque conforma un acuerdo social universal, pero ha de tener en cuenta el recurso de conciencia, la posibilidad de que ella misma deba anularse: la razón es omnipotente, mas ha de limitarse a si

misma en los casos en que sea el «corazón» quien hable, y, en acotándose la razón, acótase la ley.

La limitación «irracional» de la racionalidad (acomodación de la universal razón al particular relato de la propia identidad) es el difícil planteamiento que la modernidad nos ofrece y que no debemos rechazar si queremos recoger su legado.

Y tres

El ascensor es un punto de escepticismo moderno frente a la modernidad. La misma forma de actuar, ajena al plante de la Torre Eiffel, pero comunicándola al tiempo con la Alfama, es de un sano escepticismo que nos presenta una nueva forma de razonar. El mundo antiguo es el dogma, el relato profetizado y recontado que estructura la forma de justificación y de proyecto de la acción; en la modernidad la razón se ha presentado como crítica frente a ese dogma irracional y nunca sometido al análisis-cálculo universal. La razón era el relato por hacer, era lo por contar, y un punto de creación casi divina del hombre. Pero la contemporaneidad no ha funcionado con este esquema ideal y ha presentado un tercer término: lo razonable. Lo razonable es el relato que se hace entre la verdad y la mentira, entre lo contado y lo por contar. Por ser moderno su principal objetivo es hacer tiempo, adelantar una historia antes de que ésta ocurra (su objetivo es el moderno actuar y hacer); pero no puede olvidar su anclaje en un juego de profecías e historias en las que se tiene que validar o, más exactamente, con las que tiene que conversar y dialogar para cobrar sentido. El significado, mal que le pese a la Razón, no se hace por entero (aunque tampoco se cobra como creían los antiguos).

Por eso la razón moderna se debe planear no como monolito (Torre Eiffel), ni como barrio ya hecho (Alfama), sino como instrumento (ascensor). Pero no porque sus objetivos sean de un orden adecuado a las exigencias particulares lejos de una consciencia universal de la humanidad: el hombre se asegura en la razón humana como conjunto indiscernible de pensamiento y actuación, que identifica lo que debe ser con la realidad cotidiana —que es—. Y es este conglomerado sin posibilidad de partición, donde el cuerpo no se muestra ajeno al alma ni ésta a lo mundano (el hombre es un «cuerpo que piensa»).

(Tan sólo un procedimiento de permisividad de distintas acciones como único canon de justificación universal. El hombre es uno, pero se dice de muchas maneras.)

Y vueltas...

La historia profetizada es una compacta unidad en la que en cada momento recaen todos los instantes del mundo. La Torre Eiffel obligando a las miradas a volverse hacia ella unifica en una historia racional los fragmentos de la actuación. El Barrio Alto se hace unidad de distinta manera; el tranvía y el paseo errabundo hilan los trozos sin una categorización fuerte. Pero los hilan. Si todo progresa como nos dice la Torre Eiffel o si todo está contado ya —La Alfama— es algo sobre lo que el Barrio Alto no se pronuncia: la vida sigue y no importa mucho hacia donde (aunque sí el cómo). Lo que posee verdadera importancia es el ser barroco —o más bien rococó— de la razón moderna, su valoración del instante como eternidad. No hay un momento en que el hombre moderno pueda restar y hablar con la historia y por ello la Torre Eiffel otorga identidad cuando todos los pasos asienten hacia ella. Observar el tranvía, el paseo tranquilo o el juego de algún niño desde alguna plazuela o recodo del Barrio Alto, es recalar en el propio relato sin otro horizonte que lo relatado. Pero, al final, es poder narrar la propia vida.

La ciudad es una sola. Aunque existan muchas formas de hacer, la unidad de la ciudad se dilata o se constriñe, mas permanece siempre igualmente abarcante. No hay tantas realidades como individuos aunque la razón se asemeje más a un ascensor en continuo movimiento que a una torre monolítica. Muy por el contrario, la mayoría de los casos son de individuos que cooperan en un proyecto de común asentimiento. No existen infinitos relatos ni indefinibles mundos porque las diferentes interpretaciones se unifican con una imagen determinada de la realidad que afecta a todos los hombres y a todas sus narraciones de forma tal que configura su particular visión del mundo que habitan.

Y esto último no es algo accesorio a la estructura misma del ascensor que permite la subida y bajada de sólo determinadas cosas.

Ni fruto de la maldad de los saberes ni de una gratuita casualidad, la razón de todo lo dicho es la necesidad fáctica de cooperación de los individuos que, inevitablemente, dirige hacia un lenguaje único. Mas no un simple lenguaje unívoco, una sencilla procedimentación en el hacer historias para que todas sean parejas, sino uno muy diferente donde la interrelación tiene un importante componente de negociación en la que no es preciso que existan intereses últimos comunes (aunque generalmente los suele haber) y que es el hilo que unifica lo heterogéneo en un relato ya no bidimensional. Si no una Voluntad General ideal y altanera como la Torre Eiffel, sí, al menos, un discurso de presentaciones y enfrentamientos de individuos que crea una sociedad de hombres.



LA POBLACION Y LA VIOLENCIA DEL ESTADO *

Noam Chomsky

Los «escándalos» de 1986 [con motivo de Irán y la contra] y la resaca que han traído son aleccionadores para aquéllos a quienes interesa comprender la sociedad norteamericana y, en particular, aquéllos que desean cambiar sus características y su curso. Temporalmente al menos, los escándalos desconcertaron e hicieron retroceder a los planificadores e ideólogos del estado, pues desacreditaban algunas de sus líneas de actuación política más violentas a medida que las sacaban en parte a la luz. El curso de los acontecimientos dio ánimos en Centroamérica para avanzar hacia la clase de arreglo político que hubiera sido posible tiempo atrás de no ser por el empeño de los Estados Unidos en imponer sus propios términos mediante la fuerza. Aun cuando tuviera éxito, este avance no bastaría para sentar las bases desde las que habría que plantar cara a los problemas de fondo que afligen a las sociedades de Centroamérica; esos problemas se deben en medida no desdeñable a anteriores intervenciones de Estados Unidos en la zona, donde en lo que va de siglo han constituido la influencia externa dominante. Pero si las presiones del propio país bastan para poner freno a los defensores de la fuerza en Washington, entonces tal vez sea posible una tregua en la peor clase de terror, que se abra un resquicio a los esfuerzos constructivos por superar el legado de un pasado amargo.

Los escándalos de 1986, a su vez, constituyen un tributo a los movimientos populares que se desarrollaron en la década de los sesenta y que no han sido domesticados, pese a los grandes esfuerzos que a tal efecto han hecho, en el período posterior a Vietnam, el poder económico, el gobierno y las élites intelectuales. Este importante hecho no va a ser objeto de libros y artículos, ni en realidad va a pasar a la historia oficial, al igual que la lección de los años de Vietnam, que es comparable, no tiene cabida en un sistema ideológico consagrado al servicio del poder. Es importante, sin embargo, que los ciudadanos a quienes esto afecta piensen por sí mismos acerca de ello y entiendan de

* [Este texto de Noam Chomsky constituye la Introducción a su libro *The Culture of terrorism* (Boston, South End Press, 1988)].

qué modo exactamente fue capaz la población de influir en la política del estado.

Durante los años de Vietnam, la población influyó en las directrices políticas de un modo significativo, aunque indirecto. Evidentemente, tal influencia no se expresaba a través del sistema electoral: el que el «candidato de la paz» Lyndon Johnson ganara por dos a uno en 1964 no le impidió llevar a cabo los planes de escalada bélica, que ya estaban en marcha, mientras ganaba una elección en el entendido de que no queríamos ampliar la guerra. Pero, a medida que la guerra de Vietnam atravesaba las sucesivas fases de la subversión, el terrorismo de estado y la agresión estadounidense directa ¹, la desafección y la protesta de la población pasaron a ser una fuerza de importancia, evitando que el gobierno declarara la movilización general que hubiera exigido lo que estaba convirtiéndose en una guerra de primer orden. El intento de hacer una guerra de «cañones y mantequilla» que apaciguara a una población cada vez más inquieta suscitó dificultades económicas serias. Estas a su vez contribuyeron a que algunos miembros destacados de la élite requirieran que se redujese la magnitud de la empresa, o se liquidara ésta, a principios de 1968. La disidencia general, acentuada entre los jóvenes, era percibida por parte de los círculos de élite como un serio problema en sí misma ya en 1968, mientras que el Pentágono andaba preocupado por mantener suficientes fuerzas en reserva para controlar los disturbios que habría en el país si los niveles de agresión estadounidense subían perceptiblemente. La expresión clave es «perceptiblemente» (*visibly*); fue el temor a la población lo que condujo a la expansión de las operaciones clandestinas en aquellos años, conforme al principio habitual de que, en nuestra forma de democracia, si la población sale de su pasividad habitual, entonces hay que engañarla —por su propio bien—. La desmoralización de las tropas en el frente, influida por la creciente disidencia en casa, preocupaba también a la élite, enseñándole que es un error recurrir a un ejército de recluta para llevar a cabo una brutal guerra colonial, en vez de usar tropas mercenarias nacionales o extranjeras como tradicionalmente se había hecho. Estos problemas convencieron a las élites económicas y políticas de que había que cambiar de rumbo, una vez que la ofensiva del Tet de enero de 1968 dejara claro que no había perspectivas de victoria militar sin una escalada bélica de las que la población no iba a tolerar fácilmente.

Factores similares han refrenado la intervención estadounidense en Centroamérica en la década actual. La disidencia se daba en el país

¹ Ni que decir tiene que éstos no son los términos convencionalmente usados para hablar de lo que sucedió por aquellos años. Pero son términos precisos. Véanse al respecto diversos ensayos de mi *Hacia otra guerra fría*. Sobre la interpretación convencionalmente dada durante la guerra y después de ella, en particular en los medios de comunicación de masas, ver Edward Herman y Noam Chomsky, *The Political economy of the mass media* (Nueva Yor, Pantheon, 1988), capítulos 5 y 6.

a mayor escala y tenía un apoyo más amplio que en estadios comparables de las guerras de Indochina. La administración de Reagan se vio, por tanto, incapacitada para pasar como Johnson y Kennedy del terrorismo de estado a la agresión directa. De haber permanecido pasiva la población, Reagan hubiera podido mandar la infantería de marina a la manera de Lyndon Johnson, cuando se hizo preciso detener la amenaza de la democracia en la República Dominicana en 1965, o emular a John F. Kennedy, que envió a las fuerzas aéreas con bombas y defoliantes contra lo que se llamó «agresión interna» en Vietnam del Sur. Con gran frustración de las élites estadounidenses, la agresión directa la impide ahora el enemigo del estado en casa, la propia población y el recurso a medios indirectos no deja de traer dificultades inevitables. Los medios tortuosos son menos eficaces que el ejercicio directo de la violencia. Además, pese a la general lealtad de las instituciones ideológicas, existe el riesgo de que te saquen a la luz. Cuando ya no cabe suprimir los datos se produce algo de oposición por parte de grupos que tienen que proteger poder y prerrogativas propios (en este caso el Congreso). Y, cosa no menos seria, lo sacado a la luz tiende a sabotear la retórica usada para mantener quieta a la población —en particular, la hipócrita *pose* de «lucha contra el terrorismo»— que sistemáticamente adoptan algunos de los principiantes dirigentes terroristas mundiales, pero que tan difícil es de mantener cuando se les encuentra en tratos con Irán.

La disidencia en el interior fue el factor esencial que llevó al terror de estado a la clandestinidad en la década de los ochenta, causando dificultades cuando algunas de sus facetas se hicieron accesibles a un público amplio durante los escándalos de 1986. Tengo que volver sobre estos acontecimientos y su trasfondo inmediato con más pormenor, pero es importante que la conclusión principal no quede desdibujada por la abundancia de detalles.

La conclusión más importante que hay que sacar de estos acontecimientos es que demuestran una vez más que, incluso en una sociedad como la norteamericana despolitizada en buena medida, sin partidos políticos o prensa de oposición que exceda del estrecho espectro de un consenso dominado por el poder económico, es posible que la acción popular tenga efectos políticos significativos, si bien indirectamente. Esta fue una lección importante de las guerras de Indochina. La pone nuevamente de manifiesto lo sucedido en los ochenta respecto de América Central. Y hay que recordarla en el futuro.

TAL VEZ UN REPASO

Carlos Piera

1. Unidad didáctica

Las encuestas sirven para estimar actitudes una por una, o al menos en manojos, de temas sencillos y uniformes: no tiene interés en averiguar la opinión media de la población europea sobre el problema de la vivienda, los trasplantes de cerebro y las avellanas. Sirven también en poblaciones ni muy grandes ni muy pequeñas: ni a usted le interesa la postura media de Eurasia sobre el *rock and roll* ni haría encuestas sobre su familia aunque se le multiplicara mucho. Las encuestas sirven para comparar: la religiosidad media de un país no interesa más que con relación a otro país, o al pasado, o al futuro (pues toda estadística habla, tengámoslo presente, de anteayer). Los gobernantes deben usar las encuestas con cautela. A veces se olvidan de que entes como el español medio no pueden existir (¿De qué sexo es? ¿Puede estar en paro?). Entonces fabrican una ley, como la del Aborto Medio, que no le gusta a ningún ciudadano realmente existente. Otras veces se olvidan de que, si lo único que hacen es cabalgar encuestas, lo mismo le daría al encuestado que cabalgaran ellos u otros jinetes, cosa que conduce al deplorado juicio «Todos los políticos son iguales». La gente no es tonta. Tampoco es media, por definición. Vaya usted a saber en qué escuela de pensamiento no furiosamente antidemocrática se ha confundido «gobierno de la gente» con «gobierno de la media», confusión deliberadamente fomentada por tradicionalismos y protofascismos diversos, a los que uno no quisiera tener que acabar dando la razón postelevisiva.

Pero la media no nace, se hace. La primera victoria de Reagan, con pocos más votos que la Constitución en Euskadi, recompuso una imagen del norteamericano medio. Como uno no puede y no quiere andar haciendo encuestas todo el rato, como en realidad las encuestas se usan cuando conviene, como los seres humanos se dividen en economía, media e invisibles, se hace pasar por media un estereotipo, y los *media* se encargan de hacerlo media. El éxito de Goebbels fue enterarse de esto y dar el paso siguiente: quien mejor representa (en el sentido político de la palabra) a esa media tiene derecho al poder. El

éxito de Reagan ha consistido en prescindir de lo que va entre paréntesis en la frase anterior. El éxito de Reagan es hoy el modelo de éxito para cualquier político «occidental».

2. Ejercicio

Hablamos, pues, de imagen: de imagen de un prototipo de estereotipo de media. Está clarísimo que, enfrentado a semejante cosa, un ser humano no tiene nada que hacer. (¿Le parecía igual de claro al principio? Si es así, pase al artículo siguiente.)

Pregunta: ¿Qué puede hacer un ser humano?

3. Comentario

A la pregunta anterior se contesta a veces que hay que asociarse con otros seres humanos, dada la magnitud de la tarea. Adviértase, sin embargo, que la tarea no es magna, sino imposible, a no ser que la tarea se interprete como creación de una nueva imagen. Esta interpretación supone en los asociados la conciencia, previa a la asociación, de que la imagen dada está mal hecha, mediante comparación consigo mismo. Esto supone a su vez que ya se consideraban, de algún modo, representativos y que su reivindicación implica la de una media más ajustada a su experiencia. Ahora bien, es más frecuente oír críticas a la imagen que son estéticas, aunque a veces solapadamente, que oír críticas a su representatividad; esto es natural, puesto que se trata de una imagen. Segundo, todos los ciudadanos y ciudadanas alguna vez, y muchos siempre, se consideran menos media que invisibles. La invisibilidad estadística se interioriza. No hace falta que piense en los llamados marginales (¿al margen de qué exactamente?). Piense sólo en si usted se encuentra, o se ha encontrado, cada vez más peculiar. Tercero, como los estereotipos son unidades inanalizables en otros estereotipos, la Imagen se ve rodeada de imágenes menores que el ser humano puede esforzarse por encarnar: el *heavy*, el *yuppie*, etcétera. Todas estas imágenes tienen en común que, por su naturaleza misma, ponen al ser humano a representar algo que no representa al conjunto de la población. Protegen, pues, a la Imagen.

No conviene despreciar la tarea de cambiar la Imagen, ni siquiera en aspectos menores. (¿Es bueno o malo que el presidente de Estados Unidos esté divorciado? ¿Con respecto a qué es bueno o malo? ¿A la estadística? ¿Cuando podrá ser gitano el Presidente del Gobierno español? ¿Y el Rey?) Pero de la sección 1 se deduce que cambiar la Imagen sin cambiar su vinculación a la media no ayuda de suyo a llegar a la gente. Ni en el sentido figurado, contra lo que se cree, ni en el literal, donde ni de suyo ni con mantequilla. Para el sentido figurado véase

EL ARTE EXTRAMUROS

Charo Crego

Tras la Segunda Guerra Mundial el museo ha sufrido una serie de cambios sucesivos. El antiguo gabinete de pintura en el que se amontonaban los cuadros y que acogía inhospitalariamente al visitante o el caserón que abrigaba colecciones variopintas y que tenía como función principal servir las de cobijo y sólo secundariamente mostrarlas al público, ha pasado a la historia. El museo se ha convertido en un espacio con funciones sociales y didácticas.

Las antiguas paredes que con sus telas y molduras se imponían a las obras han sido sustituidas por muros blancos, espacios neutros, que hacen justicia a la autonomía del cuadro. Entre obra y obra, diferentes paneles nos ofrecen datos que pueden servirnos para clasificar lo que vemos en diferentes categorías estéticas. Los antiguos pasillos silenciosos acogen ahora a grupos de escolares que no sólo aprenden a contemplar las obras, sino que además son estimulados a expresar con sus medios lo que éstas les inspiran. Junto a sus fondos, el museo también expone otras obras, procedentes de otros museos o colecciones. Las exposiciones temporales, temáticas, cronológicas, de autores o centradas en cualquier otro criterio, se han convertido en su plato fuerte. A pesar de estos cambios y de todos los esfuerzos que han realizado los museos de arte moderno, intentando acoger las últimas corrientes y los medios de expresión más novedosos, el museo sigue siendo un lugar abstracto en el que se expone la obra desligada de toda relación con la vida real, social e histórica.

Chambres d'amis

Hace algún tiempo, Jan Hoet, director del Museo de Arte Contemporáneo de Gante, se propuso romper con esta situación. El 21 de junio de 1986 abrió sus múltiples puertas la exposición **Chambres d'amis**. No se trataba de una exposición convencional. Como diría su principal animador, «**Chambres d'amis** no es ni más ni menos que una investigación seria sobre las posibles implicaciones del concepto "integración"». Integración del arte en la vida, traspaso de los límites del

taller, ruptura con ese no lugar, ese espacio abstracto, denominado museo. A primera vista, estas palabras resuenan en nuestra memoria como ideales ya viejos, expresados y buscados desde hace tiempo por las vanguardias clásicas. No obstante, al pasear por la exposición de Gante se podían apreciar enseguida las diferencias. Si bien, se nos ofrecía una experiencia que difería de la convencional, no existía ni ese tinte utópico ni esa búsqueda totalizadora de los movimientos futuristas, dadaístas o constructivistas. Evidentemente, en Gante los objetivos que se proponían los organizadores de la exposición eran limitados, no se trataba de acercar el Arte a la Vida, como lo habían intentado Kandinsky o Mondrian, sino tan sólo, en tanto que acción estimulada por el museo, de estudiar las posibilidades de integración del arte en la vida de la ciudad, que ofrece una exposición cuando se extiende más allá de los muros del museo.

Chambre d'amis reunió a unos cincuenta artistas y a unos cincuenta anfitriones, que pusieron sus casas a disposición de los primeros y que posteriormente abrieron sus puertas al público. La exposición se repartía, por tanto, por todo Gante, invadiendo lugares insólitos, tanto para el artista como para el público. Habitaciones, comedores, dormitorios, pasillos, jardines, etc., se convirtieron en espacios del arte, entablándose entre la obra y el espacio relaciones mucho más complejas que cualesquiera que cupiera pensar entre la obra y la pared blanca del museo. La obra de arte en este espacio «cargado» pierde en parte su autonomía: se ve obligada a adaptarse al espacio o a darle una respuesta, a modificarlo radicalmente o simplemente a reformarlo, a evocar o a conformarse con situarse en él. El espacio, a su vez, pierde algo de su particularidad, de su «carga», para adquirir en cierta medida la seriedad y neutralidad del museo. Las relaciones entre obra y espacio se mostraron realmente tan intrincadas y a veces tan fructíferas que, al menos en parte, parece justa una de las conclusiones de Jan Hoet: «Por decirlo de alguna manera, **Chambres d'amis** no muestra las obras de arte en un espacio, lo que muestra es el espacio como obra de arte.»

Por otra parte, esta exposición aportó algo nuevo, al realizarse en un espacio íntimo, familiar, surgieron nuevas relaciones entre el artista y los ocupantes del lugar, produciéndose, en ciertos casos al menos, modificaciones en las conductas de ambos. Estas relaciones, sin embargo, variaron sustancialmente de unas personas a otras. El catálogo recoge las palabras de los niños de la casa en que realizó su obra Sol Lewitt: «Una persona llegó hasta la puerta y llamó. Miré por la ventana de mi dormitorio para ver quién era. No le conocía. Sólo pude ver su calva...» A continuación sigue su hermano: «Sol Lewitt estuvo cinco o diez minutos para mirar el lugar..., después hizo un esquema... Pensamos que tendría un gran proyecto para una pared tan grande y



creímos que vendría el mismo Sol Lewitt con todo un equipo, pero en lugar de eso vino David solo [su ayudante]». A pesar de su decepción, prosigue el niño: «me pareció muy raro que no lo hiciera Sol Lewitt mismo, pero realmente no pueden producirse errores. En una pintura realista sería imposible, porque no es suficiente con la idea, también son necesarios el ojo y la mano...». Por último, termina sus hermanita: «Me gustaría volverlo a ver, pero ahora algo más que la calva... Creo que es un hombre muy simpático.» Si en este caso la relación se limitó a un fortuito y rápido encuentro, en otros, como, por ejemplo, con Paul Thek, se entabló una relación tan estrecha entre él y los ocupantes de la casa que, según el catálogo, «a Gand, il se trouvera toujours une chambre pour Paul Thek».

Chambres d'amis cosechó un gran éxito. La altura internacional de sus participantes (Buren, Mario Merz, Nauman, Kosuth, Sol Lewitt, etc.) y su carácter novedoso contribuyó a ello y a que no quedara en el olvido. Este verano se han vuelto a realizar en esta zona de Europa experiencias similares. En Amsterdam se han sucedido dos exposiciones con algunas características comunes a la de Gante. La primera de ellas, inscrita en el marco de Amsterdam, Capital Cultura del Europa, se denominó **Century 87**, y se propuso como objetivo situar el arte moderno en lugares que pertenecen al pasado de la ciudad. Los organizadores de la exposición seleccionaron una treintena de artistas, nacionales y

extranjeros, siguiendo el criterio del propio gusto y de la capacidad de los artistas para adaptarse al proyecto. Posteriormente, seleccionaron los espacios y los adjudicaron según las diferentes afinidades. Entre los lugares elegidos figuraban algunas de las iglesias más importantes de la ciudad, la estación, un restaurante, el zoológico, el palacio real, unos grandes almacenes, algunos museos, algunas torres y plazas, una piscina y un prostíbulo. Como en Gante, la mayoría de los artistas hicieron la obra para ese lugar determinado, entablándose entre obra y espacio; en casi todos los casos, un fructífero diálogo. A diferencia de Gante, sin embargo, en esta exposición no se utilizaron lugares privados, por lo que el elemento psicológico no desempeñó un papel tan importante.

En los mismos días en que se celebraba en Amsterdam **Century 87**, abrió sus puertas **Kunst over de vloer** [El arte en casa]. En este caso se trataba de una exposición limitada casi exclusivamente a los medios de fotografía, vídeo e instalaciones espaciales en un escenario muy particular. Una zona abandonada del puerto de Amsterdam con 84 almacenes, construidos entre 1708 y 1829, y con 500 metros de largo de fachada, acababa de ser renovada por el arquitecto Van Stigt y distribuida y acomodada en espacios de viviendas, talleres y empresas. Los vecinos, entre lo que hay una cantidad bastante numerosa de personas dedicadas a las artes gráficas, se propusieron olvidar las penalidades que la renovación había acarreado, abriendo sus puertas al arte y al público. Los artistas fueron adoptados, como en **Chambres d'amis**, por sus anfitriones, realizando sus obras en diálogo con el espacio que les acogía. Desde una escalera o un garaje, hasta un club deportivo o una empresa de publicidad, sin dejar de contar, por supuesto, con las casas particulares, **Kunst over de vloer** ponía el arte en relación con un lugar «vivido», con una identidad propia, plenamente cargado de un significado histórico y, ahora tras su renovación, social.

Además de estas exposiciones que hemos enumerado, la fórmula de **Chambres d'amis** se ha repetido, con características específicas, en la provincia holandesa de Groninga en la exposición **Beeld en Land** y en **Situ III** en La Haya. Por su parte, la exposición de escultura de Münster, **Skulptur Projekte**, organizada por Kaspar König, también responde a esta necesidad de salir de los límites del museo.

Se podría objetar que este fenómeno no es tan actual y que en el fondo ya lo llevaron a cabo los artistas del **Land Art**. Ahora bien, entre el **Land Art** y este afán de sacar la obra del museo para situarla en lugares cotidianos, privados o públicos, hay una gran diferencia. El primero intentaba una intervención en la naturaleza que se justificaba por sí sola; su acción era totalmente ajena a un público, ni la accesibilidad ni la cotidianidad del lugar eran criterios importantes, mien-



tras que en estos casos, la invasión de lugares cotidianos es uno de los objetivos prioritarios.

El arte fuera de mira

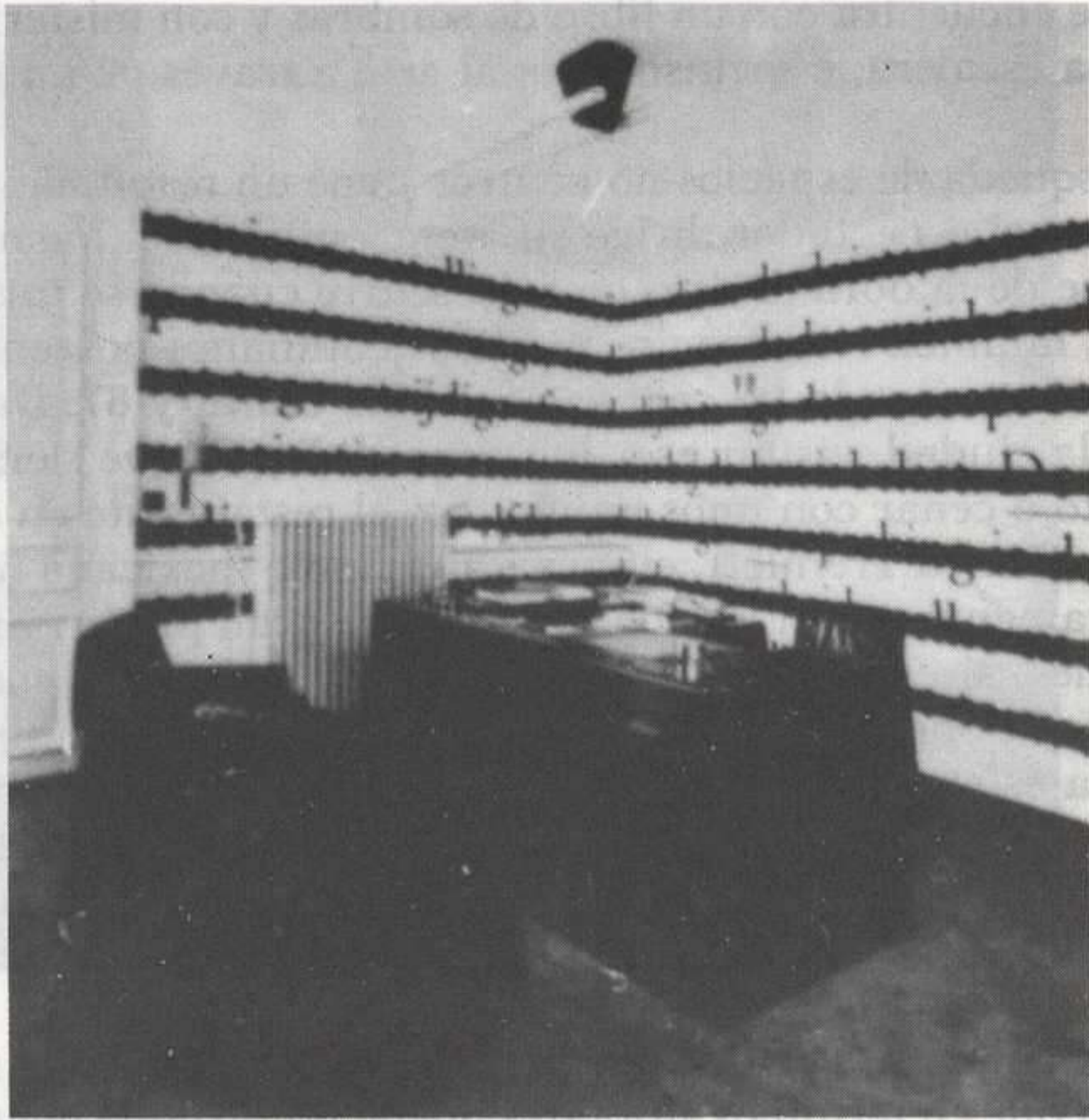
Precisamente, la crítica más importante que se ha formulado contra este fenómeno es su carácter de atracción absolutamente ajena al arte, y más concretamente, su interés turístico. En la prensa y en otros medios de comunicación, estas experiencias no han sido consideradas como una posibilidad de renovación museística, sino como una atracción especialmente interesante por lo que daban a ver. Y lo que daban a ver no era precisamente lo que ellas pretendían mostrar, la obra en su entorno, sino ese espacio ajeno a toda neutralidad, incluso excesivamente cargado de significados, de lo privado. **Chambres d'amis** y **Kunst over de vloer** se han visto sometidas al impulso del «voyeurisme». En la visita de la exposición de Gante o de la de Amsterdam, la mirada iba más allá de la obra, pasaba por encima de ella para dirigirse a ese cajón que la propietaria dejó abierto o a esa puerta semi-cerrada que contenía en la imaginación del público mucho más interés que cualquier obra expuesta. La Oficina de Turismo de Amsterdam, consciente de esta atracción, anunciaba así **Kunst over de vloer**: «No todos los días puedes ver a un dibujante de cómics trabajando, ni echar una ojeada a una estantería normal y corriente, ni encontrarte a las hijas de Nereo en la pared. Al pasear por este complejo histórico, el es-

pectador se encuentra con un libro de sombras y con misteriosas tinieblas en una escalera, e incluso llega al arte a través de un gimnasio».

La búsqueda de espacios no neutros tiene un resultado paradójico para el arte: el espectador dirige su atención hacia el mismo espacio, olvidándose de la obra. Y esto no sólo ocurre cuando se invade lo privado, pues también los espacios públicos cotidianos poseen atractivos ajenos al arte, como lo ha sabido descubrir **Century 87**. Dar un bello paseo por la ciudad, visitar esos lugares cotidianos que siempre se pasan por alto o cenar con unos amigos, en el restaurante en el que realizó su obra David Tremlett, el menú africano o mexicano recomendado explícitamente por él, puede producir un gran placer. En todas estas ocasiones, sin embargo, lo más probable sea que la mirada vaya más allá de la obra de arte. En estos casos, el atractivo no consistirá en violar la esfera de la intimidad del otro, sino en descubrir nuevos espacios públicos cotidianos o en realizar una actividad determinada. En todo ello, el arte sólo ocupa un recóndito lugar en el plan original, que en la mayoría de los casos termina incluso olvidándose.

Ahora bien, si esta crítica puede ser justa, no deja de ser menos justa la crítica que en términos similares puede ser dirigida contra los museos mismos. Por un afán de romper con su imagen tradicional y por una política cultural, cada vez más extendida, que considera a los museos como empresas lucrativas, ellos mismos han terminado convirtiéndose en atracciones turísticas, a los que se acude como espacios públicos en los que la obra, en el mejor de los casos, sólo merece una distraída mirada. El que visita el **Musée d'Orsay** no va a ver precisamente la colección de impresionistas, su fondo más importante, sino su *escenificación*. Por si el atractivo turístico no fuera suficiente, se ha «recargado» tanto el espacio que la mirada pasa por encima de la obra para quedar prendada en los **bibelots** que la rodean. Aunque pueda parecer mucho más justificable, algo similar ocurre en los casos en que el museo ha conseguido atraer más la atención sobre sí mismo que sobre la obra que contiene. Es muy probable que quien visite el **Kunstgewerbemuseum** de Frankfurt, abandone el edificio sin recordar ninguna de las obras que encierra, aunque eso sí, guarde nítidamente en su memoria la imagen del magnífico edificio de Richard Meier. En este caso, aunque el atractivo no sea el meramente turístico el resultado termina siendo prácticamente el mismo: la mirada ni siquiera ha llegado a la obra, se ha quedado más acá de ella, como si la belleza del envoltorio hiciera superfluo descubrir el contenido.

Estas críticas, además, no deben hacernos olvidar que estas exposiciones extramuros no son en el fondo más que la consecuencia directa y radical que se desprende de la última evolución del museo. En los últimos años, la idea de un museo como espacio neutro, abstracto, ha



cedido el paso a la concepción del museo como combinación de lugares con marcas específicas. En el **Städtisches Museum Abteiberg** de Hollein, en Mönchengladbach, el espectador no se enfrenta a la angustiada sucesión de un espacio idéntico, sino que recorre salas, pasillos, halla con diferentes rupturas, sorpresas, que marcan las diferencias entre los espacios y que hacen posible una percepción diferencial.

Si tenemos en cuenta esta tendencia, cabe decir, incluso, que en estas manifestaciones la búsqueda de un espacio «cargado» se realiza de una manera mucho más radical. No sólo la obra se *sitúa* en un entorno que en absoluto es neutro, sino que además se *crea* en relación con él. Por ello, son más que una mera renovación museística. La obra de arte que surge en estas exposiciones tiene que ser necesariamente el resultado de la relación que se produce entre el artista y el espacio, excepto cuando esta relación no llegue a adquirir importancia alguna. En estos casos, la obra se presentará simplemente *en* el espacio, que a su vez adquirirá la neutralidad del museo. Desde este umbral cero de intervención hasta el umbral máximo en el que el artista transforme radicalmente el espacio convirtiéndolo en sí mismo en obra de arte, hay una extensa gama de posibilidades, como nos han mostrado estas exposiciones.

Múltiples respuestas

Ante la oportunidad de realizar una obra en una casa señorial del siglo XIX, habitada hoy en día por un neurólogo, Kosuth emprendió la magna empresa de cubrir todas sus paredes con el texto de Freud de *La psicopatología de la vida cotidiana*, que después tachó cuidadosamente con una banda negra, de tal manera que sólo difícilmente era legible. André Verecken, el propietario de la casa, expresaba así los sentimientos que esta transformación de su espacio cotidiano le habían provocado: «En primer lugar, el que se coloque un texto de una obra de Sigmund Freud en mi consulta supone para mí una confrontación con la teoría psicoanalítica que concede una atención permanente a lo esencial del acto terapéutico: ¿un texto sin más?, ¿un texto rechazado?, ¿un texto velado? (...) Usted ve, todas ellas son cuestiones que ciertamente conducirán a un fructífero debate.»

Jef Geys, por su parte, buscó un escenario distinto para su obra: en seis puertas de diferentes casas de la periférica de Gante escribió, en diferentes idiomas, el lema de la Revolución francesa. Las palabras de una de sus anfitrionas nos muestran, como pretendía Geys, lo lejos que estamos aún de su realización: «Como madre soltera con dos niños, en paro y teniendo que arreglármelas con unos 9.000 francos al mes, ya tengo suficiente como para tener que ir a un museo a ver arte.»

Si estas dos intervenciones tenían una fuerte carga significativa, otras, sin embargo, sólo intentaron mostrarse presentes, provocando cambios especiales o plásticos. En otros casos, la obra fue una simple respuesta lúdica. David Mach, por ejemplo, llenó una piscina de flotadores, pocos días antes de que dicho centro deportivo cerrase por quiebra. Otras veces, la obra era un simple guiño irónico al espacio en que se encontraba. Zwillinger realizó para unos grandes almacenes de Amsterdam un mueble de exposición de maquillajes y lápices de labios: su **Power and Paint Makes Up For What Ain't**. El mueble superaba cualquier calificativo de «Kitsch». Abusaba de los colores y del material. Entre sus ornamentos, numerosos molinos holandeses de color rojo chillón con un encendido fondo presidían la acción de pintarse los labios. Era una respuesta al espacio en el que se encontraba, al atiborrado mundo del consumo, que irónicamente, como un gran agujero negro, lo absorbió pasando totalmente inadvertido a los ojos del público.

Els Hiek, comisaria de la exposición **Century 87**, me manifestó su sorpresa ante los imprevistos resultados obtenidos en distintos espacios con diferentes posibilidades. La Sala de Espera Real de la Estación de Amsterdam se seleccionó, sabiendo que en ella la tarea del artista sería ardua, pues nada se podía modificar. Kees de Groot consiguió, sin embargo, modificarla totalmente por medio del láser. Dou-

koupil y Scholte se encontraron, por el contrario, con las manos libres. En el espacio que eligieron, **La vie en rose**, un prostíbulo situado en el barrio chino de Amsterdam, podían hacer lo que quisieran, siempre que no perjudicaran al negocio.

Su intervención, sin embargo, se redujo a blanquear el «hall» y a situar unas cuantas puertas falsas entre las de verdad, con las cortinas rojas echadas y con unas etiquetas en las que aparecían nombres famosos, como Milan Kundera, Dalí, Bocuse, Marlon Brando o el del primer ministro holandés, Ruud Lubbers. Las posibilidades que el lugar les ofrecía no sólo no fueron aprovechadas, sino que se quedaron con la solución más fácil, contentándose con estimular el atractivo «voyeurista» que dicho lugar tiene para las personas que no lo frecuentan habitualmente. «Ya sé que Doukoupil y Scholte no son unos Rembrandts —decía una de las chicas que trabajan allí—, pero tenían que haber inventado algo mejor. La mayoría de los clientes simplemente no comprenden nada, no comprenden el meollo de la cuestión de todos estos nombres y de las puertas falsas. El único nombre que conocen es el de Lubbers.» Los autores explicaban su intervención en términos muy diferentes: «Hacemos algo psicológico: la estructura de esta cultura no se puede cambiar, pero sí se pueden mejorar sus condiciones.»

Es cierto que con estas buenas intenciones el dueño del prostíbulo ha conseguido de una forma económica renovar su negocio, cierta publicidad y quizá más clientes. Y por lo que se refiere a las condiciones de trabajo de las prostitutas, se puede decir que efectivamente han mejorado, si por ello se entiende que ahora trabajan con las paredes más limpias y bajo una luz de neón rosa, que, por supuesto, no les ha permitido olvidar que se encontraban en **La vie en rose**, por mucho que durante tres meses recibieran la visita de un público no habitual. «Lo que es interesante», decían los artistas, «es que ambos públicos —el del prostíbulo y el del arte— se mezclen, que se produzca un encuentro entre ambos.» Incluso en este sentido sus expectativas parecían ingenuas, pues, al fin y al cabo, como decía una de las chicas, el público del arte no era, al menos en algunos aspectos, tan diferente: «Tenían muy buena pinta, no como te los hubieras imaginado, con barbas y vaqueros. Pensándolo bien, tenían una pinta normal, bien vestidos; pero echar un polvo, de eso nada... Tenían, por supuesto, sus rolex, sus cartiers, sus vacaciones en Tenerife, un poco como los chulos de aquí, pero sin las cadenas de oro.»

Bruselas, noviembre 1987

CUERPOS ROTOS

Cristina Peña-Marín

Las imágenes de los soldados israelíes machacando, ayudados de una gran piedra, los brazos de dos palestinos que cayeron en su poder «han conmovido a la opinión pública mundial», dice el telediario.

La llamada opinión pública llevaba soportando con bastante buen ánimo semanas de muertos palestinos por las armas israelíes. Se han visto imágenes ilustrando estas cargas, pero esas imágenes no la han conmovido gran cosa. De manera que no es sólo la «fuerza de la imagen» en sí, sino el diferente contenido de ambas filmaciones lo que tiene el poder de conmover.

La tortura es literalmente inconcebible. El concepto —“tortura”— no puede abarcar lo que el relato de las torturas muestra. No sólo por el efecto de horror y repugnancia moral que pueden producir esos relatos (ver «documentos»), sino fundamentalmente por el conocimiento que aportan: la degradación del torturador y sus cómplices —quienes han ejercido tanto tiempo y con tal naturalidad sus bien considerados oficios sin que, al parecer, nada los delatara, y son con su familia y en otros ámbitos seres dentro de lo normal— es una degradación local que refleja hasta qué punto ha sido degradado el prisionero. La “naturalidad” de sus gestos, que se integran fácilmente en los hábitos y rutinas de la institución; la habilidad técnica que exhiben, la cooperación automática que les prestan los otros miembros de la institución..., todo en el relato integra al torturador en un «equipo» que comparte una misma visión de su tarea y de quienes le están encomendados.

El prisionero no ha perdido el estatuto de “persona” en esa sola acción infame. Es preciso que quienes aplican la tortura —además de ser particularmente depravados— posean un largo hábito de trato que haya educado su visión del sometido hasta ese punto en el que han dejado de percibir su cuerpo, su dolor, sus necesidades como los de una persona, a la que tal vez estos “normales” ciudadanos serían sensibles. («Al principio no podía imaginar que llegaría a hacer lo que luego me resultaba normal hacer», han repetido muchos de los que en Argenti-

na pasaron de simples soldados a torturadores.) Es el trato de quienes forman la institución para con él lo que hace posible esa definición del prisionero como mero representante de lo más despreciado. Este ha de ser incorporado en una ideología, unas rutinas de trabajo, un sistema de distribución de responsabilidades solidarios con esa definición.

La tortura es el extremo canallesco de la prepotencia. Un extremo que resulta inimaginable porque se sitúa fuera de los límites de las relaciones humanas. Y, sin embargo, no está separado de éstas por un abismo insalvable, sino sólo por una progresión gradual en uno de los vicios más comunes del poder, ejercido en un ámbito particularmente cerrado y corporativo y aplicado al cuerpo. (Es sólo que el cuerpo tiene la costumbre de quebrarse, vomitar, gritar, amaratarse y morir, y ante esas reacciones, ante su «naturaleza», nos sentimos como ante la inocencia salvajemente castigada. Pero, evidentemente, los torturadores no ven lo mismo.)

Es cierto que con estas buenas intenciones el poder de combatir ha conseguido de una forma económica y rápida su objetivo. La tortura es literalmente insoportable. El concepto "tortura" no puede aplicarse a lo que el relato de las torturas muestra. No sólo por el efecto de horror y repugnancia moral que pueden producir esas cosas (ver "documentos"), sino fundamentalmente por el conocimiento que aportan: la degradación del torturado y sus cómplices, el mal ejercido tanto tiempo y con tal naturalidad sus bien considerados oficiales sin que al parecer, nada los delata y son con su familia y en otros ámbitos seres dentro de lo normal — es una degradación local que refleja hasta que punto se ha degradado el prisionero. La "naturaleza" de sus gestos, que se integran fácilmente en los hábitos y rutinas de la institución, la habilidad técnica que exhiben, la cooperación que prestan los otros miembros de la institución, todo en el relato integra al torturado en un "equipo" que comparte una misma visión de su tarea y de quienes la están encomendados.

El prisionero no ha perdido el estatus de "persona" en esas situaciones infames. Es preciso que quienes aplican la tortura — además de ser particularmente desgraciados — posean un largo hábito de trato que haya educado su visión del sometido hasta ese punto en el que han dejado de percibir su cuerpo, su dolor, sus necesidades como los de una persona, a la que tal vez estos "normales" ciudadanos serían sensibles. («Al principio no podía imaginar que llegaría a hacer lo que luego me resultaba normal hacer», han repetido muchos de los que en Argenti-

LO QUE NINGUN ANGEL SABE TRES IMAGENES EN EL CIELO SOBRE BERLIN

José M.^a García López

Contra el admirado Cioran *Del inconveniente de haber nacido*:

«Una idea, un ser, cualquier cosa que encarna pierde su figura, se convierte en algo grotesco. Frustración de lo que quiere realizarse. Nunca evadirse de lo posible, regodearse en eternidad veleidosa, *olvidarse de nacer.*»

«Hace unos años —escribe Octavi Martí en breve reseña periodística— una película como *Der Himmel über Berlin (Cielo sobre Berlín)* habría merecido el trato de un auténtico acontecimiento artístico-cultural». Hoy, efectivamente, el cine no importa tanto y Wim Wenders no es imprescindible para estar al día. Tampoco es imprescindible Peter Handke, soporte literario del film, ni la misma literatura en general es recibida precisamente como un gran valor humano camino de la libertad, de una ética decidida, de la felicidad. Estamos en *La era del vacío* (Lipovetsky), en el campo de *La derrota del pensamiento* (Finkielkraut), en la suspensión posmoderna, aunque tal vez ya de atolondrado regreso hacia cualquier nuevo mimetismo o parodia. Es muy probable: la película de Wim Wenders no será amplia ni profundamente debatida. Pero sí será, ya lo está siendo, profusa, sincrónica, superficial, paradójicamente censurada. Y muy en especial, aunque no sólo, en su significado último. No hace falta destacar por qué núcleo de pastoreados ciudadanos, por qué halagada o envenenada grey.

En cuanto a la concepción imaginativa, al arranque y desarrollo técnico del film, qué comentar. En esta cuestión parece fácil presumir un generalizado acuerdo con Alain Philippon en *Cahiers du cinéma*, con cualquier crítico medianamente observador: Fascinante planeo de la cámara por el blanco y negro. Delicado recorrido en lírico homenaje

por la biblioteca y por el mundo del cine dentro del cine. Medida interpretación de ángeles y humanos. Excelente, clásica, moderna, oportunísima música y rico sonido de voces sensualizadas hasta en los más reflexivos registros. Fotografía extraña, expresionista y suave a la vez, auténtico diálogo sobre fondos y primeros planos, que haría olvidar hasta la propia historia. Admirable canto humorístico al oficio de actor en la figura intermediaria de Colombo-Peter Falk, como ya lo hiciera Wenders al cine americano de Nicholas Ray o Samuel Fuller. Canto también al cine antiguo alemán en una película sin embargo de factura moderna. Bordo constante de lo insostenible en una historia nada menos que de ángeles, en la que uno de ellos desea formar parte de la humanidad. Esbozo en apariencia secundario de pequeñas historias dentro de la historia, «micro-ficciones» como dice Philippon, cuyos protagonistas adquieren instantáneo valor de verdaderos mitos: la perplejidad del agonizante del accidente emprendiendo el camino opuesto al de Daniel, la tristeza rota del hombre abandonado y reencontrado por el ángel caído al color de la vida, la soledad angustiada de la joven prostituta o del suicida, la inolvidable e intemporal soledad de los niños, que sí pueden ver a los ángeles. La fuerza documental de las ruinas, de la destrucción, memoria de la guerra, del sobrevolado y traspasado muro de Berlín.

No. Nada que oponer a estos aspectos ni, por supuesto, a muchos otros tan importantes y de tan bello e impresionante estilo. ¿Cuáles son entonces las presuntas objeciones, los temas en que se fijará la censura actual? ¿Por qué es vana e injusta esta censura de tan arriesgadas imágenes?

La primera de ellas aquí elegida es la de los ángeles Cassiel y Daniel ante las aguas crecidas, en medio de las cuales se ve un árbol. No es sólo la imagen de la lentitud, sino de la inmovilidad. Hay otras, claro, y muchas, tan resonantes a literatura, tan durativas o suspensas. Pero ésta parece suficiente para romper cualquier ritmo convencional, es decir: tan antiguo, puesto que difícilmente las culturas encontrarían algo más antiguo que el ritmo. Aquí los dos ángeles están parados, dialogan recordando la historia del universo. Contemplan las aguas estancadas. No tienen prisa porque saben demasiado bien que podrían atravesar el tiempo y el espacio a cualquier velocidad, para volver, si lo desearan, al mismo punto. La memoria de Daniel recrea sin embargo el flotar de un tronco en otra época, «todavía verde, con un nido vacío». Luego añade: «Durante miríadas de años sólo saltaron los peces». ¿Qué importa entonces que los peces saltaran, probablemente raudos y entrecortados, si tuvieron que hacerlo durante miríadas de años? El ritmo rápido, la fugaz repetición de momentos en distintos lugares, cada vez por eso menos perceptibles, la ansiada velocidad contemporánea, cualquier otra, no tendrían valor si no conocieran la inmovilidad. No

es que el movimiento, proporcionadamente pautado o irregular, no importe: es inevitable. Sino que sólo existe porque los móviles son capaces de regreso y de reposo. La película de Wim Wenders es lenta, porque el vuelo, la palabra y la memoria de sus ángeles saben ser vertiginosos. Recuérdese la secuencia en que Cassiel parece imitar cayendo desde la cima de un edificio la caída en dos tiempos del joven suicida. Y recuérdese en contraposición el paseo de Peter Colombo por un solar ante las ruinas de una estación. Allí se habrían detenido y de allí habrían partido los «rápidos» trenes. Los rápidos humanos que nos hemos apresurado a nuestra historia de animales en grandiosas ruinas. «Entre las ruinas de mi inteligencia», ha escrito Gil de Biedma. Y Colombo continúa en off: «Esta debe de ser la estación de la que me hablaron, la del nombre raro. No la estación donde paraban los trenes, sino la estación donde para la estación».

No es posible desconsiderar que fue el mismo Wim Wenders el que, justamente para aquella historia, filmó la secuencia de la pelea de los hombres del tren en *El amigo americano*. ¿Cómo se le puede objetar nada referente al ritmo? Es lo mismo que si a estas alturas ignorásemos que tan importante como el sonido de la música es en ella misma el silencio. Pensemos pues en silencio preparándonos para la música, deseemos la velocidad en el reposo y la suspensión en la velocidad, la continuidad lineal en el montaje electrizante de múltiples planos. ¿«No corras, ve despacio, que adonde tienes que ir es a ti solo», como dijo Juan Ramón Jiménez? Por supuesto que no es eso. También se puede ir hacia uno mismo a ritmo acelerado. Y tampoco es uno mismo el único lugar al que tenemos que ir. Quizá ahí está el equilibrio humano, si es posible desde nuestras espantosas ruinas: correr y estar inmóvil a la vez. O es esa la esperanza del narrador Homero que busca incesante la desaparecida Postdamer Platz, cuando se pregunta mirando más allá de lo visible: «¿Por qué no todos ven, de niño, los puertos, los portones y los intersticios, abajo en la tierra y arriba en el cielo? Si cada uno los viera, habría una historia sin sacudidas mortales y sin guerra.»

Es necesario por tanto tener la pasión de la calma, detenerse ya contra el poder idiota que nos manda pasar veloces por la vida y la muerte, tener la valentía de Wim Wenders para retroceder ante las aguas a cuando «la historia aún no había empezado». A cuando sólo ocurrían «el sol, los rayos y truenos en el cielo, y abajo en la tierra, los fuegos, las cabriolas, las danzas, los signos, la escritura». Antes de que el hombre, como sigue diciendo Daniel, se saliera del círculo y corriera derecho hacia adelante y luego en zig-zag, y, con su fuga, volaran las piedras y empezara la creciente historia de todas las guerras.

La segunda imagen del Berlín de Wim Wenders, que provocará

reacciones censoras, es la del escenario circense ¿A quién le interesa hoy día el circo? Los valores emocionales o formales, creíbles encarnadores de instituciones y deseos de este espectáculo han muerto. Apenas se puede siquiera ir a un circo. Sólo en la más fría y enredada televisión dominguera llegan a verse aún irreales domadores, adulterados payasos y trapevistas a veces incluso asegurados por visibles cables. En la de Fellini, a quien Wenders no puede olvidar aquí, o Ramón Gómez de la Serna. En la de algún otro viejo parecido, ingenuo, nostálgico, demodé. ¿Cuántos hombres contemporáneos, no sólo jóvenes, afirmarían que les gusta el circo?

Sin embargo, el mismo *Cielo sobre Berlín* es deliberadamente un gran circo. Y los intemporales ángeles y los actuales niños son sus encantados y encantadores protagonistas. Téngase en cuenta asimismo, cómo el ser elegido para nacer al amor por Daniel es una trapevista. Difícil poner peros a la eficacia plástica del trapecio como nexo mecánico metafórico entre el aire y la pista de tierra, entre la virtualidad y la existencia. Es probablemente mejor intermediario (se ven muchos aviones y pájaros por los pasillos aéreos del cielo de la película) que un avión pilotado por un hombre o que unas alas delta cobijándola. Porque el trapevista vuela de verdad sin alas un tiempo que puede parecer infinito. Y, lo que es más bello y arriesgado, vuela a los brazos de otro. Regresa a una alta percha habitada por compañeros triunfantes entre el ridículo y el júbilo. Todos los trapevistas tienen algo de ángeles pedestres, de ingenuos atletas asomados al abismo del ridículo. También los domadores lo rozan con sus botas gladiatoras, con sus bigotes como látigos de opereta. Y lo mismo los volteadores jinetes cosacos, los magos, las mujeres forzudas, las tiernas niñas cincuentonas que agitan la varita ante elefantes o caniches. Ridículo amenazador a un paso de la música grandilocuente, ante las verjas de la jaula donde el solemne esgrimidor de rifle o revólver apunta prudente a la versátil fiereza de algún tigre aún no domado. Y ridículo, en fin, junto a los pobres ademanes exquisitos del maestro de ceremonias o sobre la turbia mirada del entrenador de la funámbula.

Wim Wenders toca así el ridículo eligiendo el circo, poniendo plumas de pollo, como ella dice, en las alas de Marion. Es decir, se sobreexpone, exhibe lo más personal, o peligroso, de sí mismo, igual que los personajes del circo. Y lo hace porque cree, o quiere creer, en la fuerza noble de unos seres humanos que miren como los niños miran a los malabaristas y a los volantinos. Se arriesga porque sabe que el hombre está también al borde del ridículo en sus grandes momentos: en la inhóspita cara de incontrolado rictus del nacido, en el hombre iracundo, en la provocación de la vampiresa, en los ojos orgásmicos del amante, en el moribundo estrábico o en el erupto sacerdotal que le unge.

Del ridículo no se puede huir sin autoaniquilarse. El ridículo hay que atravesarlo o dejarlo que pase como un toro junto al cuerpo combado. Más difícil todavía, más verdadero y sencillo. Esta es la opción de Wim Wenders. Un hombre que se atrevió a filmar en *Relámpago sobre el agua* la dolorosísima agonía de Nicholas Ray: un hombre que quiso que se filmara, quizá porque en esos momentos absurdos del dolor, tras el sentido incompleto de su vida, según crecía, esperó aún expresarse y darnos de sí algo valioso. Son mojigatas las críticas supuestamente humanitarias contra este film. Y ha habido muchas. Como es mojigata nuestra reserva contemporánea contra el circo. No es tan sospechosa, sin embargo, dicho sea de paso, como ciertos coquetos rumores oficialistas a propósito de la reconstrucción de carpas circenses fijas. Rumores recientes, esperables, surgidos del mismo cotarro demagógico de donde han «renacido» tantos carnavales imposibles. No, tampoco es eso. Y no suele. Porque la cobardía, la frivolidad y la estupidez humanas son inmensas. Y además están de moda. Contra ellas Wim Wenders lanza ángeles y circos, lentitud, libros, ruinas vivas y niños como granadas de amor a nuestros ojos. Ese circo no es en realidad un espectáculo del fingimiento. Ningún otro lo es. En el lugar donde todo fingimiento se ostenta eso no puede ser. Es la verdad, el ser humano ante su soledad más íntima, mientras vuela con Marion de trapecio a trapecio, y el ser, el personaje construido, expuesto a los demás con lo más difícil todavía que pueda regalarnos.

La tercera y última imagen elegida, quizá la más delicada, es la de Marion y Daniel, encontrados al fin de la película en el bar de la discoteca. De la música de Nick Cave se pasa al monólogo de la mujer, al definitivo discurso amoroso deseado por el ángel encarnado. El texto que pronuncia Marion, escrito íntegramente por Peter Handke a petición de Wenders, es el que más críticas negativas parece convocar. Pero qué críticas. ¿Por qué la desconfianza ante el hecho de que el ángel nazca para escuchar una larga, apasionada pero contenida, declaración de amor y de plenitud? ¿Acaso ya no es posible en el hombre actual la sensación de plenitud? ¿Hemos perdido la infancia y hay que decir de verdad «cuando el niño era niño»?

No es posible aceptar esta idea bajo *El cielo sobre Berlín*. Y bajo cualquier otro cielo sigue siendo cierto al menos, como dice Daniel recién nacido, que las nueces verdes ponen áspera la lengua del niño, que aún nos asustamos ante los extraños, que seguimos esperando las primeras nieves y comprobando que siempre hay una ciudad más grande que las conocidas. Afortunadamente la sensación de cumplimiento, de plena euforia y gozo que da el descubrimiento y la vida del amor, no ha desaparecido aún del mundo. No hay motivo para creer que quien aún no lo haya sentido no pueda esperarlo, aunque tal vez no llegue nunca. No todos los seres humanos van a experimentar todas las cosas.

Pero Handke y Wenders, con enorme economía de medios, nos dan suficientes muestras de fe en la plenitud. Todos los niños la hemos experimentado alguna vez. Y no sólo en la infancia. No nos enfrentamos con el mundo para verlo aplanado, injusto, mediocre, efímero. Sino que en más de una ocasión, y con la primera bastaba, lo vimos refulgente de belleza, olimos aires inolvidables o contemplamos rostros y gestos humanos indestructibles. Si eso ha sido así alguna vez, es que tenemos la capacidad de recibirlo o bien de creerlo. Y no puede dejar de ser.

Por otra parte dan ganas de copiar íntegro el mencionado monólogo de Marion, para que se viera la belleza, la precisión, la sabiduría literaria de Peter Handke. No se puede escribir un texto así impunemente, es decir: si su autor no ha sentido lo que la mujer dice. ¿Cómo es posible que ante esas palabras alguien no desee escucharlas alguna vez a él dirigidas? ¿Cómo es posible que ese final decepcione? Quizá hoy no se quieren admitir situaciones concluyentes, definitivas, en la aceptación apriorística de que no existen. Pero esa aceptación es falsa, peligrosa de trivialidad. Y cualquiera con algo de poder económico (es una redundancia, claro) detentará inmediatamente la autoridad manipuladora de aceptadores. Sí, hay situaciones definitivas para el hombre, no todas las cosas valen igual, no todos los caminos merecen ser llevados y traídos lo mismo. Al indigno poder que en estos tiempos nos anonada es al que más interesa este escepticismo. Al que sustenta este miedo alienado a la elección. No digamos si es la elección ciega del amor de lo que se trata, la admiración exclusivista de otro ser humano. ¿Cursilería? ¿Gloria a la pareja heterosexual monógama domesticada? Nada de eso, naturalmente. Qué crímenes no se cometerán en nombre del relativismo sincopado, de la difusión, de la apertura de horizontes. Tantos al menos como en nombre del más cerrado maniqueísmo, del estulto folletín familiar o político. «¿Por qué mi hermano era —se pregunta Marion— el de los ojos marrones y no el de los ojos verdes del andén de enfrente?» Hay que recordar de verdad esa duda esencial humana. Por ahí se puede empezar a entender y a aceptar el resto del monólogo. Gide sigue teniendo razón: «Todo ha sido dicho muchas veces, pero como nadie escucha, siempre hay que volver a decirlo».

Sin embargo, la imagen defendida no es una mera repetición: tampoco es fácil encontrar una persona elegida por amor, y a su vez enamorada, que sea capaz de la lucidez expresiva de Marion, la rara y sencilla literatura de Peter Handke. Pero eso es el arte, ¿no?, el cine o cualquier otro: una deformación real. Es de suponer que no se irá ahora a clamar por un final de realismo objetivo. Y téngase en cuenta que *El cielo sobre Berlín* termina precisamente con el paréntesis «(continuará)». No puede ser broma ni un vulgar guiño paródico. El film continúa, por ejemplo, en este comentario. Es decir, en otra vida que no es

sólo la del cine. El cielo así abandonado por Daniel es en cierto modo una adivinación sobre nosotros. La pretensión de que nos deslumbramos igual con nuestra vida humana cuando ésta ocurra, si no está ocurriendo ya. Nada prohíbe además en el monólogo de Marion, quizá también proyectado por Daniel, que se descubre y escucha maravillado, que mañana todo vuelva a ser un caos de mediocridad y de horror. O mañana a lo mejor también podemos volver a ser ángeles, potestades, nada. Y volver a ser infinitamente distintos. ¿Por qué no cursis, angustiados, únicos, enamorados, revolucionarios o felices, en un mundo en que significados como éstos están más bien prohibidos?

He aquí finalmente el diferente sentido, la originalidad revulsiva y el valor universal del film de Wim Wenders. Marion dice a Daniel: «al fin, esta noche soy solitaria. Hay que acabar con el azar. Luna nueva de la decisión. No sé si hay un destino (sí lo hay por desgracia: nos lo manda un Gran Hermano como el de Orwell, pero hay una decisión. Decídete. Ahora nosotros somos el tiempo. No sólo la ciudad entera, el mundo entero toma parte ahora mismo en nuestra decisión». Unos segundos antes Marion había dicho: «Mírame, o no me mires. Dame la mano, o no me la des. No, no me des la mano y aparta tu mirada de mí». Daniel, efectivamente, la aparta. Unos siglos antes un personaje tan cursi, tan místico a la inversa, tan lento y circense a lo divino, San Juan de la Cruz, había escrito: «Oh, cristalina fuente si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados./ Apártalos, amado, que voy de vuelo».

Notas de lectura

Sobre el «Goethe, Heine», de Manuel Sacristán

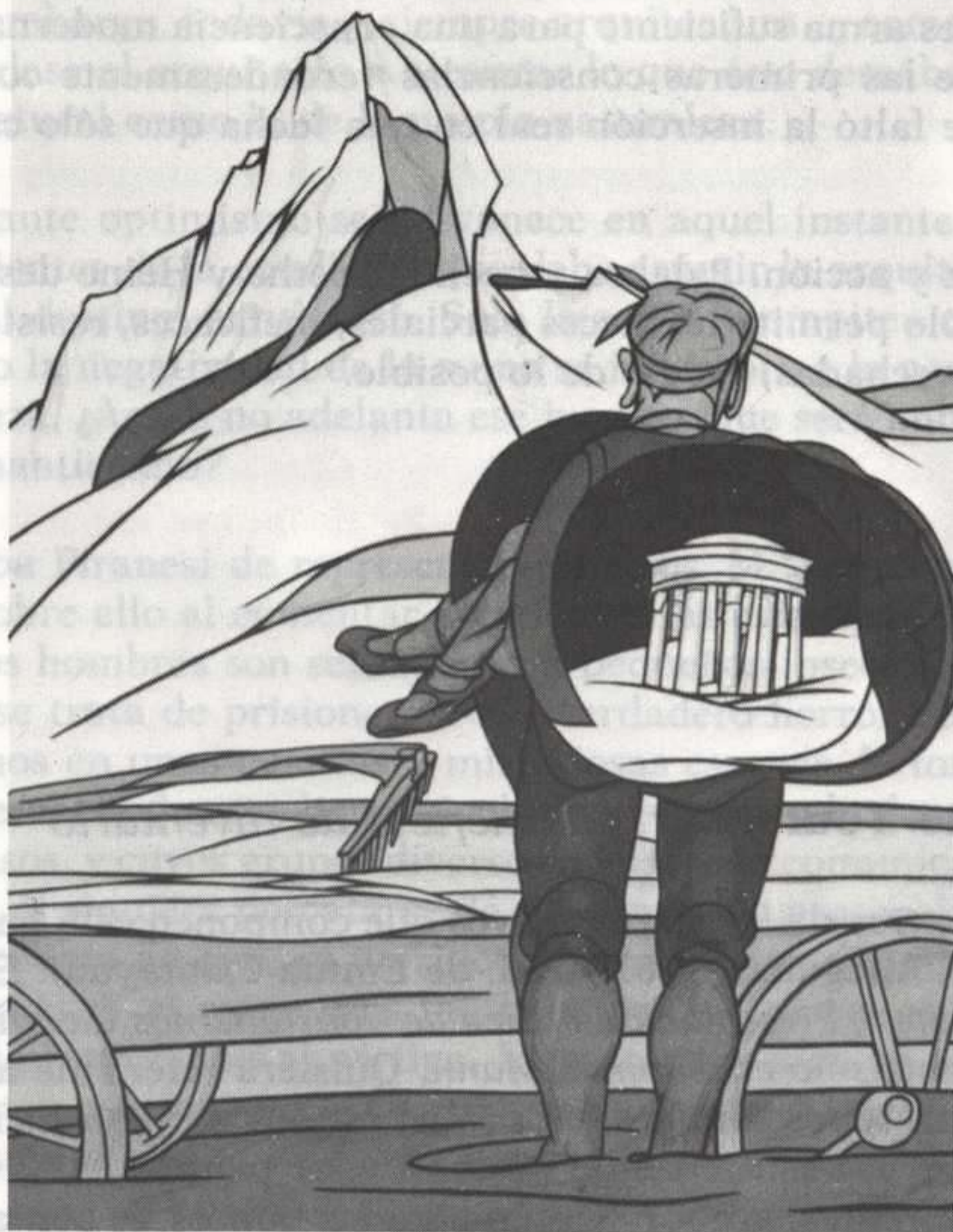
Nuestra edad oscura puede encontrar un rasero adecuado de sí misma en los momentos más lúcidos de la anterior cultura de resistencia. Se trata, como se sabe, de negarse al achatamiento de lo real: no reconocer lo existente como lo mejor de lo posible, sino practicar una mirada histórica sobre un ser histórico. Sin posible soberbia, sino con un dolor, más bien, de conocimiento, herida la posibilidad de acción y sabiendo que la redención sólo es otra figura de un discurso religioso. Ciertamente, quien sabe todo eso y de esa manera no puede ya ser engañado (aunque es frecuente que no sepa articular palabras salvadoras), y eso les duele. Es, por así decir, un «contrafáctico real», una posibilidad de lo otro, la no mediocridad.

Leer, releer la historia. Para deshacer las opacidades, sabiendo que no hay rey, mesías, filósofo, sujeto de la historia: sólo para recordar los límites de la autocomplacencia.

¿Lukacsianismo del texto, férreo «asaltoalarazón» del análisis, ceguera de las del sujeto de la historia, reiteración de algo ya thankgoodness inactual? Fáciles, en exceso fáciles acusaciones. Pero la relectura puede ayudarnos a ver los textos a su trasluz: a su contrapelo aparente, que es, más bien, en la dirección de su trama escondida y a contrapelo real del presente.

Véase un análisis que no debiera ser olvidado: «Goethe entendió dos cosas: el espíritu de la alienación y el espíritu de la aspiración de la humanidad a plenitud, a “realización” según su palabra. Y contra toda apariencia, el áulico poeta, que entendió esos dos espíritus es personalidad más verazmente trágica, más insegura —más de nuestro mundo—, que el pensamiento supuestamente moderno, que se satisface con una humanidad rota, parcial, casual. Este último es el pensamiento cómodo, quieto, fijista.» (Sacristán, IV, 131.)* En este caso, la acusación a los pensamientos fragmentarios no se limita a reconocer

* Las referencias se hacen a la edición de las obras de M. Sacristán, *Panfletos y materiales*, 5 vols., ed. Icaria, Barcelona.



Valerio Adami, *Ascensión*,
1984.

su rasgo central de reconciliación con lo existente. El análisis de Goethe eleva a categoría el esfuerzo de una conciencia por ser lúcida, por ver, por diagnosticar. Ninguna ceguera podrá justificarse, entonces ya, con apelaciones a la condición humana. Esta es, por el contrario, la condición que traspasa lo opaco. Sin redenciones.

Mas, ay, no es sólo la lucidez la que salva al hombre. El saber se sumerge en los torbellinos de la acción. Si en el principio fue, ciertamente, no la palabra, sino la acción, como Fausto traduce en buen alemán el relato agnóstico de Juan, será la acción quien ocupe el tribunal de la salvación del hombre. A los resultados de la acción le corresponde la sentencia. Heine no sólo vivió la lucidez, tuvo también la suerte/desgracia de vivir el tiempo en el que esa palabra se tornó requisito del hacer del presente. La lucidez que ve puede soñar, en sus descansos, utopías, mas debe hacer que la cosa del presente no haga imposibles esos sueños. Dice Sacristán de Heine: «La utopía, cierto, es más

veraz que la aceptación, y hasta tiene a veces luces de que carece el optimismo insensible de la acción puramente instrumental, corta de vista. Pero no es arma suficiente para una consciencia moderna ni menos para una de las primeras consciencias verdaderamente contemporáneas (...). Le faltó la inserción real en una lucha que sólo cantó.» (IV, 181.)

Lucidez y acción. Palabra y hecho. Goethe y Heine desde un presente que sólo permite lucideces parciales, ineficaces, resistentes y acciones aprovechadas, al hilo de lo posible.

C. T.

Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*

He leído tres de los siete ensayos que componen esta bella antología (Madrid, Alfaguara, 1987; trad. de Emma Calatayud): *El negro cerebro de Piranesi*, *Presentación crítica de Constandinos Cavafis* y *Humanismo y hermetismo en Thomas Mann*. Quisiera referirme ahora a los dos primeros, sobre Piranesi y Cavafis. Ambos me han incitado a mirar y releer las estampas de Piranesi y las poesías de Cavafis. Aunque muy diferentes, ambos ofrecen algunos puntos de contacto o evocan, al menos, puntos de contacto.

Reflexiona M. Yourcenar sobre las vistas romanas y las ruinas, también sobre las cárceles de Piranesi. Me ha llamado profundamente la atención algo que dice a propósito de las ruinas: «El templo destruido no es más que un naufragio en el mar de las formas; él mismo es naturaleza» (127). Creo que a partir de esta reflexión es posible enlazar firmemente a Piranesi con la modernidad dieciochesca, más firmemente que si adoptamos sólo un punto de vista iconográfico. No ya porque estas palabras permitan hablar del sentido de la naturaleza, asunto tan claramente ilustrado y dieciochesco, sino porque induce a plantear la relación entre arte y naturaleza en términos precisos: la conversión de aquélla en naturaleza, la conversión de ésta en arte, la conversión de una en otra sin dejar de ser cada una lo que es. Líneas después continúa: «su ruina sigue siendo su precepto, una admonición, un orden de las cosas» (127). Precepto de la ruina, precepto de la arquitectura, canónica de su composición y orden de las cosas: pero no el precepto que en el proyecto del creador, del arquitecto, se preveía, sino aquel que, una vez realizado, se arruina, arruina lo que fue la archi-

tectura para ordenarla como una cosa más. La ruina es la arquitectura convirtiéndose en naturaleza, inútil ya para aquello que fue construida, y, sin embargo, todavía y siempre arquitectura..., como si la naturaleza ayudase al arquitecto a alcanzar lo que éste deseaba: una creación tan natural como la de la propia naturaleza.

Semejante optimismo se desvanece en aquel instante en que somos conscientes de la condición que debe asumir la arquitectura para cumplir tal destino: arruinarse. Sólo la ruina «compite» con la naturaleza, sólo la negatividad de la ruina se incorpora a la positividad de la naturaleza. ¿Acaso no adelanta ese juego el que será anhelo frustrado del romanticismo?

Gustaba Piranesi de representar espacios. M. Yourcenar llama la atención sobre ello al comentar algunas de las estampas de las cárceles. Allí, los hombres son semajantes a pequeños insectos, ni siquiera se sabe si se trata de prisioneros: «El verdadero horror de las *Carceri* reside menos en unas cuantas y misteriosas escenas de tormento que en la indiferencia de esas hormigas humanas vagando dentro de espacios inmensos, y cuyos grupos diversos no parecen comunicar casi nunca entre sí, ni siquiera percatarse de su respectiva presencia y aún menos darse cuenta de que, en un rincón oscuro, están dando tormento a un condenado. Y el rasgo más inquietante de esta pequeña multitud quizá sea la inmunidad al vértigo. Ligeros, muy a gusto en esas alturas delirantes, esos mosquitos no parecen advertir que se hallan al borde del abismo» (145).

No es Piranesi el único que recrea estas figuras menudas. Recordemos, antes que él, a Jacques Callot y sus estampas *Les miseres et les mal-heurs de la guerre* (1633), y, entre todas, aquella terrible que lleva el número once, en la que de un árbol central cuelgan, como si fueran sus frutos, incontables cadáveres, o las escenas de brutales ajusticiamientos, tanto más impresionantes por el tamaño de las figuras, el hormigueo de ese mundo que se mueve matando.

Si Piranesi construye nuestros infiernos en recintos cerrados, Callot hace del espacio abierto, natural, un infierno de crueldad: matar y contemplar la muerte son las dos actitudes que nos propone. La naturaleza, los montes, los bosques y los campos, también las calles abiertas de las ciudades o la explanada limitada por ruinas clásicas —*El martirio de San Sebastián* (h. 1629-30)— son el escenario de la tragedia. En uno y otro, escenarios, espacios de la crueldad.

De cualquier modo, qué diferencia con algunos dibujos de Goya, en los que el lugar ha desaparecido y sólo vemos la figura del prisionero encadenado o sometido a tormento. El aragonés ha convertido a

la figura, el cuerpo, en el espacio del protagonista, en su propio infierno: el cuerpo del terror. Con Goya termina así un largo recorrido que se inició en la representación de los mártires medievales, ausentes de la escena y, sobre todo, ajenos a los instrumentos de tortura, símbolos más que instrumentos reales. Ahora la imagen se ha invertido, el cuerpo ha asumido la crueldad que en él se encierra sin poder sublimarla con oración alguna: la violencia es el destino de estas figuras, una violencia que les posee, que es suya.

De aquellas a estas imágenes hay un largo recorrido, por lo que yo sé, no estudiado por los historiadores del arte: el espacio de la crueldad se purificó en las escenas de Piero y adquirió la monumentalidad del espectáculo en las pinturas barrocas, de las que son alternativa las estampas de Callot, primero, y de Piranesi, después. Goya rompe con esa representación: no el lugar de la tortura, sino el torturado, no el espacio, sino el cuerpo, la figura del sujeto.

Todo esto me conduce al segundo ensayo mencionado, *Presentación crítica de Constandinos Cavafis*. Yourcenar me ha incitado a la relectura del poeta y de su «biografía crítica», la de Robert Liddell, publicada hace unos años en castellano (*Kavafis. Una biografía crítica*, Madrid, Ultramar, 1979). He vuelto a *Itaca* y a la *Tumba de Lisias el gramático*, a *Recuerda, cuerpo...*, *Deslealtad*, *Murallas*, *Esparando a los bárbaros...* He rememorado al poeta en las calles de Alejandría, en su casa, con el burdel en el bajo, y su mesa con hojas de poemas impresos, y los mil motivos que Liddell narra haciéndonos más próximos la ciudad y el personaje.

Hay al menos dos lecturas de lo «griego» de Cavafis. Una le aproximaría a la pintura pompier, a la anécdota que está, por ejemplo, en el cuadro de Alma Tadema con el que se ilustra la cubierta de la edición, por otra parte magnífica, de Alianza. Aquí, la luz griega que baña las cosas, con palabras de M. Yourcenar, está entendida en su más inmediato y exterior sentido y obliga a cubrirse la frente para poder mirar: gestos y posturas, indumentaria, son los rasgos de este helenismo.

Pero creo que hay otra lectura de Cavafis, a la que acuden tanto M. Yourcenar como Liddell. La primera al señalar el carácter de su belleza —«una total ausencia de vaguedad y de error» (207)— y de su sensualidad —«Esta visión punzante y, no obstante, frívola de placer, sin abyección, sin retórica, sin huellas tampoco de ese delirio interpretativo al que nos ha acostumbrado la época freudiana, acabada por llevarlo a una suerte de aserto puro y simple de toda libertad sensual, cualquiera que sea su forma» (214-5)—, el segundo al llamar la atención sobre el que puede ser rasgo fundamental de su paganismo y del clasicismo contemporáneo: «su cuerpo pensaba» (182), escribe Liddell

a propósito del poema *Recuerda, cuerpo...*, continuando una reflexión de Seferis.

El clasicismo no se encuentra tanto en la repetición de motivos más o menos convencionales del mundo helenístico, cuanto en la afirmación de ese pensamiento del cuerpo, la ausencia de vaguedad y la pureza de la sensualidad. Se inscribe en la preocupación —señalada por Liddell y su traductor, Carles Miralles— por el sustantivo, la nitidez de un lenguaje que pretende construir las cosas en su más firme esencialidad. El clasicismo surge pujante en ese mundo de aire y arena, de mil olores, mundo degradado, pero luminoso, que es la Alejandría de Cavafis.

No es el poeta el único pagano de nuestro tiempo. Pienso en Pessoa y en algunas poetizaciones de la naturaleza de Espriu..., tan distinto, por otra parte, de ellos. El paganismo requiere esa afirmación de la unidad del cuerpo, la negación de la culpa y el pecado, la invocación de una naturaleza a la que se pertenece.

También aquí la figura ha recuperado sus derechos, su presencia, dominando, como en Goya pero con sentido bien distinto, la imagen. Quizá no sean destinos tan diferentes: un hilo sutil les enlaza:

«Mas nunca oí el ruido ni la voz de sus autores.
Sin sentirlo, afuera del mundo me cercaron.»

Estas murallas limitan el espacio que pueblan reyes y esclavos, efebos, gramáticos, todos los que esperan la liberación de unos bárbaros inexistentes.

V. B.



SOBRE PEIRCE

Wenceslao Castañares, *De la lógica-semiótica y el arte simulatoria*

El que no crea en lo que dicen los horóscopos que pueden encontrarse habitualmente en muchas de nuestras publicaciones periódicas, ni siquiera en que los astros tengan influencia en la vida particular de cada uno, no es motivo suficiente para que en ocasiones no le asalte a uno la duda sobre la existencia del **fatum**. Y si no, echemos una breve ojeada a una larga historia.

La semiótica pasa por ser un cierto saber que, a pesar de sus pretensiones, no es más que una de las últimas advenedizas —si no la última— de eso que suele llamarse «ciencias sociales» (antes «ciencias del espíritu»). Sin embargo tiene viejas raíces y antepasados que se pierden en las tinieblas de la protohistoria. Ya cuando el **fatum** comienza a perder, a los ojos de algunos hombres, su omnímodo poder y a entenderse la necesidad como la ley que gobierna el mundo de lo natural, Heráclito el Oscuro entiende el significar (**semaínein**) como algo comparable a la actividad adivinatoria y predictiva de la Pitia de Delfos. En ambos casos se oculta y manifiesta, se dice y no se dice. Este parecer lo que no son ha sido durante mucho tiempo la propiedad definitoria de los signos. Bajo cualquiera de sus formas el signo es una entidad vicaria que es siempre menos importante que aquello a lo que representa.

Los pitagóricos (de forma expresa, Filolao) y más tarde Platón (*Cratilo*, 400c), cuando quieren expresar hasta qué punto el cuerpo no es más que una incómoda apariencia que mantiene al alma prisionera, recurren a un juego de palabras en el que se ven envueltos los signos: el cuerpo (**soma**) es una tumba (**sema**) para el alma. La semejanza fónica entre ambos términos no es un mero capricho del azar, pues el cuerpo es un signo a través del cual el alma se manifiesta. Y si bien es cierto que no se ha llegado a comparar los signos con los sepulcros blanqueados de la frase bíblica (la definición cristiana más repetida del fariseísmo) no lo es menos que exigen una atenta y escudriñadora mirada que no se deje engañar fácilmente.

Los griegos usaron otros términos no menos sugerentes. **Simballein** (que viene a significar lo que el latino **conicere-cum-iacere**) puede ser entendido como «hacer confluir», «reunir», «juntar». De ahí que **símbolon** fuera primariamente las dos piezas o partes correspondientes que dos huéspedes —o partes contratantes— rompen, guardando cada uno de ellos una parte. La unión perfecta de las dos piezas era la prueba evidente de la propia identidad. Se trata, pues, de una contraseña, por lo que también fue considerado un símbolo la huella del sello sobre la cera blanda. Los cristianos, en la época en la que todavía eran un grupo minoritario, consideraron al **Credo** símbolo de la fe; más adelante, por influencia neoplatónica, el símbolo es aquello en lo que lo visible y lo invisible coinciden.

Pero en otro sentido **sin-ballein** es con-jeturar y, subsidiariamente, interpretar y explicar. Así que, si el símbolo en su sentido primero no es exactamente una conjetura, ha de ser sometido a interpretación porque, si bien se le considera signo sensible de algo invisible, se llega a perder la evidencia de que lo sea de algo determinado.

La semiótica en cuanto tiene que ver con las realidades signícas y simbólicas tiene algo de hermenéutica o interpretación. Así, para Galeno, la **semeiotike tekne** es la ciencia médica de la interpretación de los síntomas, es decir, del diagnóstico y del pronóstico. Y para Filodemo de Gadara, la **semiosis** es una inferencia por medio de signos. Es comprensible, pues, que cuando el símbolo es considerado el signo por antonomasia, como ocurre de forma eminente en el Renacimiento, semiótica y hermenéutica coincidan.

Que esta propiedad de los signos no es algo accidental que los antiguos (o nosotros, a través de interpretaciones etimológicas más o menos adecuadas) le atribuyeran, se prueba por la autoridad que hay que conceder a las concepciones elaboradas por la semiótica contemporánea. Hjelmslev considera al signo una entidad que, como el dios Jano, posee una doble faz (por lo que, agregamos, bien pudiera considerársele falaz). En perfecta sintonía con lo que venimos diciendo, una facción destacada del pensamiento semiológico-estructuralista francés considera al signo como un artefacto que expresa en sí mismo la oposición simbólico-no simbólico existente entre materia y espíritu (Kristeva) o, lo que viene a ser lo mismo, entre sensible y no sensible (Derrida). En suma, es el resultado de una ideología (Barthes). Paradójicamente en un sentido menos peyorativo, U. Eco considera a la semiótica como la disciplina que se ocupa de todo lo que puede usarse para mentir.

Si los signos son como acabamos de describir, no habrá más remedio que concluir que los procesos de semiosis son ejercicios de si-

mulación para iniciados y la semiótica tendría que ocuparse tanto de la interpretación de lo ambiguo por naturaleza (sería inevitablemente una hermenéutica), como de los modos de la producción de la simulación. No es extraño que, consecuentemente, algunos «observadores neutrales» concluyan que, por deformación profesional, los semiólogos forman un grupo (mejor, secta) de iniciados que se creen en posesión de la clave que permite el descubrimiento de lo que, por naturaleza, aparece escondido y disfrazado. Su seña de identidad, el símbolo de su pertenencia al pequeño grupo de elegidos, lo constituye el uso de un lenguaje doblemente arcano que les permite discutir **coram populo** sin que, a pesar de ello, nadie les entienda, lo que les ahorra congregarse en una **ekklesía** secreta.

Que algo así está ocurriendo parece demostrarlo la publicación de algunas obras que poseen un acentuado carácter emblemático. Ya hace algunos años los seguidores de A. J. Greimas (ostentosamente constituidos en escuela) tienen a su disposición también en castellano ¹ un libro que bien pudiera llamarse **El libro**. Lo que a primera vista pudiera ser considerado como un obscuro espectáculo de destape no es más que otro ejercicio de simulación: los no iniciados se encontrarán ante un oráculo que es necesario interpretar, aunque nunca puede estar seguro de haber acertado con el mensaje.

Las cosas no parecen ser de otro modo en otra de las grandes orientaciones de la semiótica actual: los seguidores del filósofo-lógico-semiólogo americano Charles S. Peirce. Una de las novedades del otoño editorial ha sido la aparición en la colección Taurus Comunicación (iniciativa que está cosechando elogios por doquier) de una antología de escritos del autor americano bajo el título de **Obra lógico-semiótica**. Debo confesar que ha sido este evento el que, al despertar antiguos temores, ha producido de forma inmediata esta preocupada (y preocupante) reflexión.

La vida y la obra de Peirce muestran, esta vez sin doblez ni disfraz alguno, a mi entender, la inexorabilidad del destino. Parece como si los dioses de la significación hubieran jurado venganza eterna a alguien cuyo pecado consistió en dedicar su vida a hacer más claros y comprensibles los procesos en los que intervienen los signos. La venganza consistió en hacer su discurso más oscuro e incomprensible de lo que es común al resto de los mortales. El anhelo de claridad en Peirce era profundamente sincero, según afirman algunos que dicen haber llegado a comprenderlo mínimamente. Su pragmatismo es una declaración de guerra a todo método (y el racionalismo cartesiano fue en

¹ A. J. GREIMAS-J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979. La versión castellana apareció en Madrid, Gredos, 1982. Posteriormente se ha publicado en Francia una segunda versión con importantes novedades.

este sentido un modelo) que dé primacía a todo aquello que, por ser opuesto o poco compatible con lo sensible, es considerado inteligible. Para Peirce la verdad ha de tener repercusiones prácticas (lo que no quiere decir que tenga que ser necesariamente útil, como estaría dispuesta a reconocer una interpretación excesivamente burda). La lógica (que como es sabido se ocupa entre otras cosas de la consecución de la verdad) es algo que, como el buen sentido, todo el mundo cree poseer. Peirce admite que somos animales lógicos, pero no lo somos perfectamente, que razonemos correctamente de forma natural es algo accidental. El buen razonamiento es algo que sólo se adquiere con esfuerzo y trabajo. Aristóteles diría que es una virtud y, por tanto, una cuestión ética (o, si se quiere ser más exacto, dianoética). Contrariamente a lo que podría pensarse, el trabajo del lógico no consiste únicamente en hacer una formulación abstracta o formal de las leyes que deben regir el pensamiento riguroso. «La primera lección, dice Peirce, que tenemos derecho a pedir a la lógica es que haga claros nuestros pensamientos».

Hay además otros obstáculos en el camino de la verdad. El pensamiento se realiza por medio de signos y por ello la lógica ha de ser también una semiótica. Pero los signos (ya se sabe) pueden ser un impedimento para la buena marcha de la ciencia, cuyo carácter intersubjetivo exige el consenso general, que ha de comenzar en el uso unívoco de los términos. Su conciencia exige a Peirce una «ética terminológica» (**sic**). Esa normativa tiene un doble objetivo: la exactitud de los términos y la disuasión para aquellos «pensadores fáciles» que se sienten tentados de tomar prestadas palabras cuyo significado ignoran.

Pero —¡ay!— lo que nuestro autor consideraba una exigencia moral no era más que la inclinación hacia un destino inevitable. En la vida privada, su carácter hace de él un hombre con el que la amistad y la comunicación resulta difícil. En su obra, el estilo y la terminología, a pesar de sus esfuerzos por definirla de forma precisa, se convierten en un obstáculo insalvable. Se ve por ello alejado del mundo universitario y condenado al ostracismo intelectual. Sus conferencias y los pocos escritos que vieron la luz durante su vida, no eran comprendidos ni por aquellos que, como William James, más cerca se encontraban de él. Ni su forma de entender el pragmatismo —tan particular que, llegado un determinado momento, prefiere hablar de «pragmatismo», en un intento más de hacerse entender—, ni su concepción de las principales cuestiones lógico-semióticas parecían encontrar lectores lo suficientemente receptivos si se exceptúan casos muy excepcionales. Una de estas excepciones fue una dama inglesa: Lady Victoria Welby, un alma gemela obsesionada como él por el problema de los signos y sus significaciones. Con ella mantendría una correspondencia que sigue interesando, a juzgar por las numerosas ocasiones en que es ci-

tada. Pero estos desahogos epistolares llegan un poco tarde. Peirce confiesa en una de sus cartas que ha perdido la esperanza de que determinadas cuestiones sean entendidas en toda su amplitud y, en una especie de «dádiva al Cancerbero», está dispuesto a usar expresiones menos exactas pero más comprensibles, por ser más usuales. Ello explica, sin duda, el interés de estas cartas: a Peirce se le entiende más, aunque no mejor.

Su vida es la muestra evidente de hasta qué punto su concepción del pragmatismo se alejaba de la utilidad. En 1914 termina una existencia que, sobre todo en su tramo final, estuvo repleta de privaciones rayanas en la miseria.

Su extensa obra inédita podrá salvarse del olvido gracias a que fue adquirida por la Universidad de Harvard. Pero, desaparecido el autor, la venganza de los signos le persigue más allá de la muerte a través de su obra. Será necesario que transcurran casi tres décadas para que empiecen a ver la luz los que serán llamados **Collected Papers**. Su publicación, criticada por su fragmentariedad e incluso por las ambigüedades derivadas del criterio de selección, sufre una larga paralización en 1935; paralización que se prolonga hasta 1958, año en que aparecen los dos últimos volúmenes. Hasta que en 1977 aparezca la correspondencia completa con Lady Welby, éstas serán las únicas fuentes para conocer a Peirce. A pesar de todo comienzan a proliferar comentaristas y, consecuentemente, numerosas exégesis. El reconocimiento conduce a la necesidad de hacer una edición más rigurosa que cristaliza en la aparición de los primeros volúmenes de la llamada **Peirce Edition Project**.

Se tenía, pues, la impresión de que el Hado se había olvidado por fin de Charles Sanders Peirce. Pero los dioses tienen larga memoria y su perdón no es nunca definitivo; antes al contrario, imponen siempre duras condiciones. Prueba de ello es lo sucedido con la edición castellana de la antología más arriba citada. Ya antes de su salida existía una cierta expectación, pues hasta entonces no poseíamos en castellano más que la traducción de algunos artículos y una pequeña antología sobre el signo, todo ello editado en Argentina². Sin embargo, las expectativas se han visto en gran medida defraudadas. La forma en que son presentados los escritos elegidos no hacen más que aumentar las dificultades objetivas que todo lector de Peirce tendrá que afrontar siempre. La lectura de esta obra no resulta fácil ni siquiera para aquellos que poseen un cierto conocimiento previo sobre su autor. Sobre

² La editorial Aguilar publicó en su Biblioteca de Iniciación Filosófica tres obritas con los siguientes títulos: *Deducción, inducción e hipótesis* (1970); *Mi alegato en favor del pragmatismo* (1971); *Lecciones sobre el pragmatismo* (1978). La antología citada lleva el título de *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.

todo la última parte (que sigue el orden de los párrafos de los **Collected Papers**), obliga a una consulta sistemática de la versión inglesa.

Y, sin embargo, sólo después de haber leído detenidamente a Peirce es posible hablar de la semiótica peirceana o simplemente de pragmática, sin que el discurso, en lugar de mostrar, oculte y disimule. Ante tanta desgracia uno no puede más que preguntarse: ¿conoce alguien algún ensalmo, exorcismo o fórmula mágica que nos permita librarnos del Hado?

Si la respuesta es negativa habrá que concluir que en verdad la semiótica es un **arte simulatoria**.

Francisca Pérez Carreño, *Una ocasión perdida*¹

Se esperaba con ansiedad la traducción de los escritos de Peirce al castellano. Se ha recibido con estupefacción. Lo mínimo que cabe decir de la edición que Taurus nos presenta de la *Obra lógico-semiótica* de Peirce es que está descuidada. Descuidada es la producción, en la que errata tras errata dificulta el acto de lectura en sus más elementales niveles; por ejemplo, el índice nos anuncia un artículo con el título «Revisión índice del idealismo de Berlielgy» que, para nuestro alivio, se corresponde con el que, entre las páginas 88-101, se titula «Revisión crítica del idealismo de Berkeley». Por cierto, es el único fragmento que se publica con un resumen introductorio (no se sabe de quién), está entresacado, y el volumen de la *North American Review*, en el que apareció originalmente no es el 93 que se indica, sino el 113.

Descuidada es la traducción (sobre todo la parte que corresponde a Ramón Alcalde) en la que tropezamos con sinsentidos tan confusivos como el siguiente, al final del párrafo 2.274 de los *Collected Papers*: «pero aunque es el principal, no es el único modo de representación.» Suponiendo que el sujeto elíptico de esta frase fuera «el pensamiento» (su sujeto original) o «el signo» (que en el contexto viene a significar lo mismo), tendría un sentido opuesto al que el autor le dio: «(pero) el pensamiento es el principal, si no el único, modo de representación». La frase es, como se aprecia, fundamental, y está inscrita en una de las definiciones más completas de «signo» en la obra de Peirce. No puedo entender este error si no es conjugado con algún gazapo

¹ Ch. S. PEIRCE, *Obra lógico-semiótica*, Ed. de A. Sercovich, Madrid, Taurus, 1987.

en la composición, pero aun así, las frases tienen sentidos contrarios. La primera afirma que hay otros modos de representación no mentales, y la segunda duda que los haya. Pero no es el único error, en el párrafo siguiente se desliza «Aptitud» por «Primeridad»; falta el título («Los signos y sus objetos») de los párrafos 2.230-2.232; en el 2.229, donde dice «La ciencia», debería decir «La ciencia de la semiótica», etc. Esto es sólo el fruto de una lectura ligera sobre uno de los textos más citados de las obras de Peirce.

Más grave aún que todo esto es que la edición en sí esté descuidada. Es evidente que cualquier compilación debe responder a un criterio, aunque sea a costa de sacrificar otros. La que nos ocupa ha elegido el de la selección de aquellos textos que permitan «al lector de habla castellana el contacto directo con las categorías filosóficas y los conceptos lógico-semióticos, que constituyen el fundamento más sólido de la actual teoría de la significación». Dejando a un lado la determinación de cuál sea la «actual teoría de la significación», el intento de A. Sercovich es presentar al lector un panorama de, o iniciarlo en, el conocimiento de la obra lógico-semiótica de Peirce, y también de la filosofía. Contra lo que el título y expresiones como ésta pudieran dar a entender, hay pocos textos peirceanos lógico-semióticos, los hay lógicos, los hay semióticos, pero el desarrollo posterior de ambas disciplinas hace que, en contra de la opinión del propio Peirce, sus dominios no sean inclusivos. Los señores lógicos buscan en la obra del autor norteamericano el descubrimiento de la lógica de relaciones o el desarrollo del álgebra de Boole, y poco de ello encontrarán aquí. Sin embargo, fácilmente se pueden identificar los escritos filosóficos y los semióticos, a no ser que se entienda su filosofía en lo que tiene, que no es poco, de historia de la filosofía o de encuadre teórico filosófico de su pensamiento. La teoría de Peirce es, básicamente, una semiótica general, es decir, una semiótica filosófica y no una semiótica especial, lingüística o de cualquier otra clase. Así, sus categorías semióticas son ontológicas y epistemológicas al tiempo y su discusión es a veces histórica, en relación a Aristóteles, Kant o Hegel; a veces, teórica, en relación a su propia concepción semiótica de la filosofía.

Existe otra opción, también panorámica, que consiste en seleccionar los temas más específicamente técnicos o semióticos. Podría hacerse a partir de los *Collected Papers* y, de hecho, la introducción de Sercovich lo contempla desde este punto de vista. Considerar el pensamiento filosófico semiótico en general, es mucho más difícil, por cuestiones prácticas tanto como teóricas. Aunque no vayamos a pensar que no se ha hecho; Deledalle en Francia y Apel en Alemania podrían haber servido de ejemplo. Este último considera la parte más acabada del pensamiento de Peirce, el pragmatismo semiótico o «pragmaticismo», como la concepción hacia la cual se dirigen los esfuerzos teóricos

de Peirce, y divide y selecciona su obra según este criterio. Habría otros criterios teóricos menos afortunados, porque no alcanzan el espíritu de la obra de Peirce como el pragmatismo: el idealismo, el realismo, la concepción metodológica de la ciencia, etc. Todos válidos.

La dificultad práctica a la que me refería es la insuficiente edición de los infinitos papeles de Peirce. El material de los *Collected Papers* es incompleto y está mediatizado por los editores. No obstante, es la hasta ahora más completa edición de la obra del autor. Su forma expositiva no es la ideal, pero ha servido a muchos y muy importantes estudios. De hecho, constituye la mayor parte del material de esta compilación.

¿Cuáles son las otras fuentes? y ¿por qué no se ha prescindido de ellas? De la primera cuestión, la respuesta es: dos compilaciones, *Selected Writings*, construida a partir de artículos completos, y *Semiotics and Signifys*, el epistolario de Ch. S. Peirce a Lady Welby. De las cartas ya había una selección castellana y, si la única razón para incluirlas es que sean más fácilmente inteligibles, podría haberse prescindido de ellas (tras una buena introducción). Son, ciertamente, más claras, pero aunque «su claridad expositiva arroja la luz» sobre el resto, no arroja luz nueva y esta edición ya peca de repetitiva. En lo que tienen de biográficas y conciernen a «quehaceres domésticos» (Carta del 23-XII-1908) y, a pesar del gran interés de la vida del filósofo, no responden al título del libro. Es, convengo en ello, doloroso sacrificar las cartas que Peirce envió a la relamida Lady Welby; su interés y su frescura son enormes. En ellas se puede leer desde «(e)l nominalismo y todas sus ramificaciones son inventos del demonio...», hasta observaciones tan agudas como «(m)e parece que la función esencial de un signo consiste en hacer eficientes las relaciones ineficientes». Muy interesantes, pero es preciso hacer una selección y la que se ha hecho de los *Collected Papers* se hace incompatible casi con cualquier otra. Quizá porque el género fragmentario no casa con la narración epistolar y la unidad cerrada de los artículos. Sobre todo porque éstos aparecen otra vez aunque de forma parcial en los *Collected Papers*.

Respecto a los artículos incluidos en la primera parte de la compilación, se puede hacer la misma observación: son fundamentales, pero se pueden rastrear en la compilación clásica. Estos artículos exponen la Teoría del Conocimiento peirceana. Los tres primeros y más importantes son una muestra del que constituye el primer pensamiento de Peirce, empeñado en las definiciones de realidad y pensamiento. En general, presentan un idealismo, que se entiende como realismo de los universales, y prepara el camino a su teoría semiótica del conocimiento. Sobre estos textos suelen basarse las defensas del idealismo de Peirce, como identificación de Ser y Lenguaje. La formulación no es

aún del todo semiótica, puesto que estos artículos constituyen el primer paso hacia lo que es el pensamiento maduro de Peirce, «el pragmatismo semiótico». Pero de éste no hay nada en esta edición. Se nos oculta la evolución del concepto de interpretante (la mediación entre un signo y su objeto), desde su caracterización como «pensamiento» o «idea en la mente», al de «hábito de acción», verdadero quid de la teoría pragmático-semiótica. Igualmente, la preocupación cada vez más acentuada por los fenómenos aún no semióticos, es decir, por el nacimiento de signos y teorías, por el contexto heurístico y los fenómenos icónicos e indéxicos. Tampoco se puede, a partir de esta selección, admirar el esfuerzo que Peirce hizo por demostrar cómo se avanza hacia la «verdad» o cómo se construye «la última opinión». Todo ello está en germen en sus primeros escritos; en ellos hay incluso intuiciones que, mucho tiempo después, se han hecho famosas; por ejemplo, su definición de verdad y de comunidad de representación: «Así, el origen mismo de la concepción de la realidad muestra que esta concepción implica esencialmente la noción de una COMUNIDAD, sin límites definidos y capaz de un aumento indefinido de conocimiento»; también la identidad de lo pensable y lo real: «(e)n resumen la *cognoscibilidad* (en su más alto sentido) y el *ser* no son tan sólo lo mismo desde el punto de vista metafísico, sino que representan * términos sinónimos».

La cuestión es que si en estos escritos el ser y el lenguaje aparecen identificados en la más alta de las categorías, el pensamiento en adelante se concibe también como cualidades o hechos, que no son absolutamente subsumidos por un pensamiento que no sea universal. En cierto sentido, el desarrollo de las ideas de Peirce al respecto es una secularización, al centrarse en lo que de hecho son las representaciones, históricas y, por tanto, siempre falsas. El ser y el pensar nunca coinciden. El acento se traslada a la falsabilidad de nuestras representaciones y a la única forma en que pueden ser falsadas: tomar en consideración el ser en cuanto que no es representado (aunque sea a través de representaciones).

Todo lo dicho viene a mostrar el sentido en el cual esta edición está sesgada. Bien es cierto que desde la faceta más filosófica de Peirce, pero que tiene importantes consecuencias semióticas: primero, que su semiótica es triádica esencialmente, lo que significa que el elemento objetivo no se deja definir totalmente en términos semióticos; segundo, como consecuencia de lo anterior, que lo extrasemiótico se toma en cuenta en cada proceso semiótico determinado; tercero, que su concepción final insiste en la naturaleza pragmática de los interpretantes.

* «Representan» debe sustituirse por «son», que es la traducción precisa del original.

También se echa en falta el pragmatismo en la selección realizada sobre los *Collected Papers*, de los que se han seleccionado fragmentos de los libros 1, 2, 3 y 4, pero no de los cuatro siguientes. El único tema no abordado en los textos de otras fuentes es el de los grados existenciales, cuya inclusión se agradece. Una buena selección de los *C. P.* habría bastado, pero se los presenta incompletos y, lo que es imperdonable, desnudos. La mejor edición de Peirce («confusa y parcial», según el autor de ésta) no es respetada, hasta el punto de que los fragmentos no están ni fechados. La selección de Harvard es temática, pero tiene un aparato crítico del que ahora se nos priva: fechas, origen de los fragmentos, citas internas y notas de los editores.

Lo que fundamentalmente se echaba de menos por estos lares era una traducción de los *Collected Papers* (o de una selección). Dentro de algunos años se echará en falta la de los *Writings of Ch. S. Peirce. A Chronological Edition*, de los que en 1986 ya había publicados tres volúmenes (de los que no se hace uso). En estos tres volúmenes aparecen, por cierto, los artículos seleccionados de los *Selected Writings*, por lo cual se me hace profundamente extraño el «decidido apoyo» que los profesores J. W. Kloesel y M. Fish, editores de la edición cronológica, han prestado a esta compilación. Todo este cúmulo de despropósitos no han sido descubiertos en un rastreo exhaustivo de la edición, sino que saltan a la vista a cualquier lector mínimamente interesado en la obra del filósofo norteamericano creador de la semiótica moderna.

La introducción

Confieso que no entiendo el primer párrafo: «(e)l pensamiento semiótico de Peirce, organizado a lo largo de casi treinta años, se desarrolla en una sucesión compleja de relaciones conceptuales subtendida por puntos de apoyos categoriales que permiten la exfoliación necesaria, en este caso, para reconocer una significativa parte del territorio lógico». Sin embargo, no puedo menos que coincidir en la determinación de lo que sería «el lugar que sirve de apoyo a su edificio lógico: *el concepto de representación*».

El carácter introductorio de este texto debería convertirlo en una aproximación aclaratoria de lo que será la obra, de sus conceptos fundamentales. La introducción de A. Sercovich, por el contrario, es en ocasiones más difícil y oscura que la escritura de Peirce y en poco ayuda a su comprensión. Tampoco se acompaña de algún título que dé la clave de alguna otra pretensión.

Sobre el concepto de representación como sinónimo de signo versa esta introducción, así como de su carácter esencialmente triádico.

Sin embargo, muy pronto se desliza hacia el tema de la denotación o la referencia. Todo ello de un modo caótico y confuso: en la exposición se utilizan casi todos los términos inventados por Peirce, que no son pocos, cuando es evidente que para su sola definición hacen falta más páginas de las que ocupa esta introducción. Cita tras cita es enlazada en este torrente de palabras, pero ¿con qué fin? Que el pensamiento de Peirce tiene tendencia a la tríada es algo comúnmente admitido, cómo se entienda esa tricotomía es cuestión a la que quizá debería A. Sercovich haber dedicado algún tiempo. La obsesión sausseriana quizá tenga algo que ver con todo esto. Hay dos paradigmas en liza: el binario y el triádico; ahora bien, seguramente puede el estructuralismo explicar la referencia desde su binarismo, o no puede, pero ni más ni menos que la semiótica triádica. Es más, no creo que haya sido Lacan el que haya sacado de su error al estructuralismo, como parecen dar a entender esta introducción y el prólogo que le sigue. Tampoco es cierto que la concepción triádica haya estado «silenciada durante casi un siglo» (hasta Lacan). Todos los estudiantes de Filosofía del Lenguaje comienzan su asignatura recordando la noción de signo de Frege (signo-referencia-sentido) y a Odgen y Richards, quienes, sin duda, se acogieron al triángulo de Peirce.

La semiótica de Peirce anticipa muchas cosas y no es la más importante «la elucidación de la *Vorstellung* freudiana por Lacan». Tampoco es el sentido más cercano al «fundamento» peirceano (ground), el heideggeriano, a pesar de los intentos de Sercovich por explicarlo. El último párrafo sobre el asunto es ininteligible en castellano: «<Die Sache> (sic), la cosa en tanto que producto de la acción de la ley del lenguaje, admite en la lengua alemana una aproximación más estrecha al concepto de *fundamento*. El *grund* (sic) es así el verdadero arquetipo de <das Ding> (sic). La <Sachevorstellung> de Freud es leída por Lacan en el contexto de una reflexión sobre el *fundamento* del signo» (p. 13)

A continuación se insiste en el protagonismo del «fundamento» cuya « semejanza » con el Objeto inmediato (el objeto tal como es presentado por el signo) consiste en que son elementos internos al signo y determinan su referencia (creo entender). Exactamente igual que los otros elementos del proceso. Las diferencias entre aquéllos también se mentan: el Fundamento es una cualidad, y el Objeto inmediato, un índice. En primer lugar, las dos cuestiones son falsas. El Fundamento es el aspecto respecto al cual el signo se refiere a su objeto, y puede ser una cualidad o un hecho o un signo. Eso sí, es el Primero en una relación sígnica. En segundo lugar, el Objeto inmediato no es, evidentemente, un índice, ya que el índice es una clase de signo, mientras que el Objeto inmediato es una parte del signo. Eso sí, es el Segundo en la relación sígnica. Eco ha identificado «fundamento» y objeto inmedia-

to de un signo, pero coherentemente. En todo caso, es más correcto decir que el «fundamento» determina el objeto inmediato. Por ejemplo, una línea cerrada representará «la tierra» en cuanto a su circularidad (fundamento) y su Objeto inmediato será, por tanto, esférico, (según interpretantes que relacionan círculos [representamen] y esfera [representada] en algunas imágenes biplánicas).

Más adelante el autor comenta: «... la distinción entre el universo de los objetos de la <realidad> y el de los de la ficción (...) carezca de importancia para Peirce» (p. 15), lo que es meridianamente falso. Mientras que los primeros tienen Objeto dinámico además de inmediato, los segundos, no; o lo que es lo mismo, los objetos ficción sólo están determinados por representaciones, y los reales, no. Por si no está claro continúa citando a Peirce y contradiciéndose con lo anterior: «(l)o real no es aquello en que se nos ocurre pensar, sino lo que no es afectado por lo que pensemos de ello».

Para concluir: «¡este hecho ubica lo real de Peirce, por entero, en el campo de la Primeridad, coextensivo al dominio de la pulsión en la teoría psicoanalítica!» (p. 15). Sin hacer mención a la gratuita analogía, otra vez con el psicoanálisis, he de decir que lo real para Peirce no sólo es lo Primero, sino también lo Segundo y lo Tercero, según su teoría de las categorías, en la que Primeridad significa posibilidad o cualidad, Secundidad significa relación o hecho y Terceridad significa necesidad o mediación. No creo necesario seguir refiriéndome a una interpretación tendenciosa cuando no errónea del pensamiento de Peirce.

El prólogo, debido al profesor F. Peraldi, psicoanalista del departamento de Lingüística de la Universidad de Montreal, insiste en los mismos asuntos con parecido éxito. Cita Peraldi a Lacan: «Lo Real es lo imposible». Pues, para Peirce, no.

José Javier Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*¹

En el actual panorama de interpretaciones del período clásico en la historia de la música destacan las aportaciones del pianista y profesor de la Facultad de Música del Estado de Nueva York, Charles Rosen. La reciente traducción de sus obras al castellano está divulgando en nuestro país las ideas y sugerencias de dicho autor respecto a la es-

¹ Ch. ROSEN, *The Classic Style*, Norton, 1972. (*El estilo clásico*, Madrid, Alianza, 1986.) *Sonata Forms*, Norton, 1980. (*Formas de Sonata*, Madrid, Labor, 1987.)

tética, el estilo y la estructura en la música de los compositores clásicos. Su libro, *El Estilo Clásico*, que apareció en 1972 en los Estados Unidos y fue traducido a nuestra lengua en 1986, supuso un análisis brillante del lenguaje característico del período fundamental de la historia de la música, que va desde el último cuarto del siglo XVIII a los primeros años del XIX. Rosen plantea de forma diferente su otro libro *Formas de Sonata*, publicado en su país en 1980 y traducido el año pasado al castellano, aunque en definitiva recoge desde otro punto de vista las mismas ideas sobre algunos aspectos generales de la música del período clásico; es, puede decirse, una profundización a nivel técnico de las sugerencias que hizo en *El Estilo Clásico*.

Rosen abordó el estudio del lenguaje musical clásico a través de la obra de los tres grandes compositores de la época: Haydn, Mozart y Beethoven, partiendo de la idea tradicional de estilo, pero precisando su concepto de «estilo de grupo», como un compromiso que evita la dificultad del estudio de lo que él llama el estilo «anónimo» de una época, y que representa una síntesis de ello. El libro está organizado en bloques correspondientes a los compositores, divididos en capítulos que se refieren a los diferentes géneros en cada compositor, cada idea ejemplificada y explicada minuciosamente sobre partituras. Creo que dentro de la complejidad y el estrecho entramado de todas las facetas de la personal y sugestiva interpretación de Rosen en *El Estilo Clásico*, pueden articularse sus aspectos más originales e innovadores en dos puntos: su teoría sobre las relaciones entre el estilo clásico y la ópera (en función sobre todo de la obra de Mozart) y su visión de la personalidad de Beethoven, muy en relación con sus principios metodológicos referentes al análisis de obras musicales.

Quizá convenga aclarar como otra cuestión aparte y previa este punto de vista metodológico. Como sistema de estudio para la descripción e interpretación de la música, Rosen critica severamente el análisis lineal de Heinrich Schenker, según el cual la estructura de una obra tonal es lineal y desciende hacia la tónica, siendo todo el conjunto de la pieza un recubrimiento de esta estructura. Dos problemas fundamentales se plantean a este método: la no definición precisa de las relaciones entre fondo y primer término (lo que lleva consigo un menosprecio importante por los hechos audibles, sobre todo por los aspectos rítmicos), así como la inconveniencia de la aplicación de este sistema al estudio de la evolución histórica de los estilos. Frente a esto se proclama Rosen partidario de la teoría analítica de la descripción motivica (que hunde sus raíces en el siglo XIX con Hugo Riemann), según la cual «una obra musical se deriva de un motivo básico breve», despojada naturalmente esta idea de todo posible sentido esotérico o misterioso y, al contrario, explicada minuciosamente y con una claridad brillante en numerosos comentarios de obras a lo largo de todo el li-

bro. En relación con este planteamiento subraya el autor que «*han de respetarse las prioridades auditivas*», sin olvidar nunca que la música tiene lugar en el tiempo.

Es en la interpretación que hace Rosen de Beethoven, donde más se insiste en el inconveniente del sistema lineal de Schenker y donde mejor se ejemplifica el de la descripción motivica. A la hora de tomar partido en la vieja y por siempre abierta polémica en torno a si la figura de Beethoven es la del último clásico o la del primer romántico, Rosen lo hace por la primera alternativa. Según él, Beethoven «*No supone un desvío radical del estilo de Haydn y Mozart*», sino que «*amplió los límites del estilo clásico pero no modificó ni abandonó su estructura esencial*». El Romanticismo, nos dice, no procede de él, sino que el hecho de ser el primer compositor de la historia que deliberadamente compuso música difícil nos prueba indiscutiblemente la antipatía de Beethoven por el nuevo estilo. Es más, encontramos en él un regreso, progresivo con el paso del tiempo, a los principios clásicos, que es explicado a conciencia por Rosen desde el punto de vista rítmico, desde el punto de vista armónico (importante aspecto que demuestra cómo Beethoven encuentra sustitutos a la Dominante, pero siempre dentro de la relación de polaridad clásica Tónica-Dominante), y desde el punto de vista temático; en esta última cuestión insiste el autor en que si característica beethoveniana es la expansión de la forma clásica, mucho más lo es la concentración, desarrollando «*una unidad de concepción rítmica, armónica y temática muy próxima a los conceptos de Haydn y Mozart, si bien a una escala muy superior*». Ejemplificado queda todo esto en su libro *El Estilo Clásico*, sobre todo a través de un detallado, inteligente y arrollador comentario a la Sonata «*Hammerklavier*», que muestra según Rosen la heroica decisión de Beethoven de continuar con las formas clásicas más puras. La tesis esencial de este análisis es la de que «*el material básico y la forma definitiva se desarrollan conjuntamente en constante interdependencia*», o dicho de otra manera, también con palabras de Rosen: «*la revelación progresiva del material constituye el fundamento del drama musical*», acabando por llevar la teoría a sus últimas consecuencias cuando dice que «*en las últimas obras de Beethoven uno tiene la sensación de escuchar la estructura de su música*».

Sin embargo, puede que la aportación más interesante de *El Estilo Clásico* sea la compleja y sugestiva teoría sobre las relaciones entre el estilo clásico y la ópera. Es, como digo, algo complejo, más bien un entramado espeso de ideas que se refieren a diferentes aspectos, que una teoría en el sentido de desarrollo lineal de una tesis definida. Intento explicar esta teoría en torno a la ópera (o si se prefiere este conjunto o bloque de ideas y sugerencias) compartimentándola en las dos cuestiones siguientes: la descripción e interpretación de lo que es el estilo

clásico, unido a los interesantes comentarios que hace al hilo de la forma concierto, y su teoría referente propiamente a la ópera en el período clásico. Del primer punto, más interés que la descripción del estilo clásico, tiene la sugerencia del papel fundamental que juega la ópera cómica italiana en los orígenes y creación del dicho estilo. El estilo clásico es caracterizado por una serie de rasgos opuestos a los de lenguaje del Barroco (la frase breve, periódica y articulada; la transición rítmica, y el concepto de simetría), y entre los que destacan dos ideas clave: la de dramatización y la de resolución; dramatización en el sentido de una polarización o una oposición especialmente puesta de relieve, entre un área de estabilidad inicial y un área de dinamización o de tensión, lo que evidentemente hace necesaria una sección de estabilidad final o de resolución de dicha dramatización.

Más interés tiene la cuestión de la influencia del estilo operístico en la gestación y configuración del lenguaje musical clásico, abordada a la hora de comentar la obra sinfónica y camerística del Haydn de las décadas de 1770 y 1780. Según Rosen, el sentido de la articulación y continuidad, así como el de dramatización, en el estilo clásico, proceden del ritmo de la ópera cómica; en el caso de Haydn señala cómo fue aprendida, de la práctica de la ópera cómica y de la economía escénica, la idea de claridad de acción, clave para entender el fraseo sistemático clásico. Como ilustración que acabe de esclarecer la visión del estilo en relación con la ópera, ofrece Rosen un magistral estudio de la obra concierto. Los comentarios más interesantes son expuestos en su análisis al *Concierto para piano y orquesta en Mibemol Mayor, K. 271* de Mozart; insiste en la idea de dramatización esencial al estilo de finales del XVIII, que significa remarcar o definir de forma muy precisa los elementales contornos de la dinámica clásica, que va de la estabilidad a la tensión, para desembocar en la obligada resolución, y también pone el acento en el gran sentido de Mozart para manejar las zonas tonales y su estabilidad, como base para la elaboración del drama musical.

Introducido así someramente en virtud de su influencia en los orígenes del estilo clásico, el tema de la ópera pasa a ser el punto esencial de estudio e interpretación de Rosen; es aquí donde lanza sus ideas más enriquecedoras e incluso imaginativas, sin que esto quiera decir nada excéntrico, fantástico o falta de seriedad, sino que, por el contrario, abre horizontes y nuevas perspectivas para la comprensión de los músicos clásicos dentro del máximo rigor y corrección analítica. El tema de la ópera está centrado fundamentalmente en torno a la obra de Mozart, quien consiguió sus máximos triunfos, señala Rosen, donde Haydn falló, en las formas dramáticas de la ópera y el concierto, que oponen el individuo al conjunto. La conexión entre la forma musical y la acción teatral es planteada por Rosen con suma claridad: «*El eterno*

problema de la ópera no consiste en expresar o reforzar la acción y el sentimiento (...), sino en encontrar un equivalente musical de la acción que tenga entidad propia como música». Por lo que se refiere a la ópera seria, Rosen ve un «fracaso (o si se prefiere, la no existencia) de la tragedia en el siglo XVIII». Pasando revista a la ópera seria a lo largo del XVIII, encontramos en el alto Barroco un ritmo ingobernable para los efectos dramáticos (puntualizando aquí que en las pasiones de Bach y en los oratorios de Haendel, si bien la intensidad dramática es indiscutible, no se puede hablar de acción dramática), mientras que en pleno Neoclásico aparece un Gluck aferrado a la estética de la ópera barroca, que concibe la música como expresión del sentimiento (concepción estática debido a la polarización de la expresión en las arias y de la acción en los recitativos), llegando en Mozart a una ruptura del ritmo lento y digno de la ópera trágica, ya que su nuevo sentido de la continuidad dramática no se logra sino mediante una fusión de elementos de las óperas buffa y seria. Es en la ópera cómica donde la música como acción dramática prevalece sobre la música como expresión, y este triunfo concretado en la figura de Mozart se debe a la confluencia de dos factores: las nuevas posibilidades dramáticas del estilo sonata, y el nuevo ritmo de la intriga. El «estilo sonata» (expresión que en Rosen es equivalente de estilo clásico en su faceta instrumental, en el sentido de que en la forma sonata es donde cristalizan los principios de dramatización y resolución de la estética clásica), presenta una notable capacidad de adaptación a la ópera, entendida ésta bajo la concepción dinámica anteriormente señalada; no se trata de la adaptación de una forma fijada (la forma sonata) a un género dramático (la ópera), sino de que «la simetría y la resolución de la sonata fueron necesidades permanentes para el compositor clásico, no elementos superficiales de la forma». Muy interesante en relación con esto es la importancia que da Rosen al concepto de finale de ópera buffa en Mozart, que confiere resolución y continuidad a la ópera. Pero no se debe solamente al estilo sonata el gran logro de la ópera cómica mozartiana, sino a su confluencia con una revolución de la técnica dramática en el siglo XVIII, que sustituyó la antigua comedia de personajes por la comedia de intriga, con sus orígenes en la improvisación que luego sería fijada literariamente. La coincidencia de este nuevo ritmo de la intriga con las posibilidades dramáticas del nuevo estilo sonata fue la oportunidad histórica aprovechada por Mozart.

Su obra posterior, *Formas de Sonata*, desarrolla algo que ya había sido dicho rotundamente en *El Estilo Clásico*: la crítica a la idea tradicional de forma sonata y la propuesta alternativa del concepto de estilo sonata. Esta tesis aparecía ya perfectamente elaborada y acabada en sus argumentos y conclusiones en la obra anterior de Rosen, pero en *Formas de Sonata* se insiste en ello de forma especial al convertirse en el hilo conductor en torno al que se van exponiendo además otros

aspectos en relación con la forma musical en el período clásico, y que igualmente también habían sido ya apuntados por el autor. De este modo, Rosen profundiza en las cuestiones que le interesan, perfilando o señalando con más precisión algunas de las muchas ideas anteriormente esbozadas; consiste, pues, *Formas de Sonata* en una afirmación de sus convicciones y en precisar a nivel técnico los detalles que conforman sus tesis. La definición tradicional de la forma sonata, nos hace ver Rosen, fue hecha con el objeto de plantear un modelo para la producción de nuevas obras, no para entender la música del pasado; la teoría de principios del XIX fijó la sonata como algo inalterable, lo que la convierte en un fenómeno completamente acabado, que pasó a ser una mera forma de prestigio y respetabilidad. En la evolución estilística del siglo XVIII encontramos, por el contrario, una concepción general de la música instrumental. La sonata, dice Rosen, no es una forma, ni siquiera una serie de formas, sino «*un modo de concebir y dramatizar la articulación de las formas*»; el estilo sonata articula una oposición (entre un área de la Tónica y un área de la Dominante) que implica una resolución, elevando así el concepto de disonancia al nivel de estructura. Entendiendo de este modo el estilo sonata como método de finales del XVIII de articular y dramatizar la variedad de antiguas formas, señala Rosen la existencia de toda una serie de formas con derecho a ser denominadas sonata. Resume esta serie de formas a cuatro tipos fundamentales que se corresponden con los cuatro movimientos del esquema clásico de sonata (forma sonata de primer movimiento, forma de movimiento lento, forma sonata de minuetto y forma de movimiento final de sonata), pero aclara rotundamente que no se trata de una lista de formas independientes, sino que las da simplemente (a manera de espectro, meramente indicativo por tanto). Comenta más tarde que ni siquiera en la década de 1780 (con el lenguaje clásico perfectamente definido y cristalizado) encontramos una forma específica de sonata; las formas son múltiples, siendo su unidad estilística. No será sino a comienzos del XIX, en plena turbulencia romántica, sobre todo en torno a la exaltación del mito de Beethoven, cuando la descripción normativa fije la sonata en un estereotipo único. Ellos marcan el fin del estilo sonata, y hace de la forma sonata una mera fórmula, en principio sacada del pasado, que proporciona respetabilidad.

No menos interesantes son otras cuestiones desarrolladas en *Formas de Sonata* que completan esta idea principal. Rosen analiza las mutuas influencias entre la sonata y el aria operística, y entre la sonata y el concierto. Del aria Da Capo, explica cómo se traslada a la música instrumental la reelaboración como consecuencia de las exigencias dramáticas, mientras que el Trío central del aria va tomando progresivamente carácter de desarrollo de sonata. De modo análogo aparecen en la sonata elementos del concierto, como son los materiales cadenciales, ya sean de tipo orquestal o del solista, así como varios rasgos del

segundo solo del concierto (el que corresponde a la sección de desarrollo en la sonata). Rosen pone incluso en relación particularidades del aria con la forma concierto, con lo que queda completamente demostrada la complejidad de las interrelaciones existentes entre la evolución de los diferentes géneros musicales, contra la naturalmente hoy ya muy desacreditada visión de la música instrumental pura (la sinfonía y la música de cámara) como una rígida entidad superior completamente aséptica y ajena al desarrollo de otros géneros musicales considerados «menos puros», como puedan serlo la música para la danza, la música en función del lucimiento de un solista, o la música sujeta a un argumento.

También es retomado por Rosen, y más ampliamente tratado en este último libro, el asunto de la relación entre el motivo y la estructura global de la obra. Esencial, según el autor en el estilo clásico, es este nuevo tratamiento del motivo, en virtud del cual éste realza la articulación de la forma, a la vez que sufre inflexiones como respuesta a estas articulaciones; esto es, el motivo articula la estructura y la estructura reinterpreta el motivo. Al trabajar con elementos tan fáciles de separar y adaptar, el compositor clásico corre el peligro de que su obra pierda continuidad y se despedace. El primer movimiento de la Sinfonía Praga es objeto de un análisis magistral de Rosen, que muestra el juego que es capaz Mozart de llevar a cabo con elementos definitivamente separables, individuales y permutables, sin caer en el mencionado riesgo.

Como ha sido expuesto anteriormente, *Formas de Sonata* no supone ninguna innovación relevante con respecto a las aportaciones que Rosen hiciera en *El Estilo Clásico*. No quiero decir con ello que este segundo libro sea una repetición de los mismos postulados del primero con un orden o una presentación diferente.

Lo que es indiscutible es que *El Estilo Clásico* planteó de una vez todas las propuestas con que Rosen ha enriquecido la visión que hoy tenemos de los compositores clásicos. Sus aportaciones, en lo que se refiere a las relaciones de la ópera con el estilo clásico, alteran la interpretación de la música de finales del siglo XVIII. En la tradicionalmente admitida confluencia en el clasicismo vienés de una componente italiana y una componente del naciente sinfonismo germánico, se tendió a destacar siempre la última de ellas, desde que en el XIX el sinfonismo romántico alemán rastreara sus raíces nacionales; las tesis de Rosen, por el contrario, parecen dedicar bastante importancia al elemento opuesto.

Francisco Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminativa*¹

«Loor a Alá, el grande, el muy grande, el antiguo, el muy antiguo, el sabio, el sapientísimo, el prudente, el prudentísimo, el benigno, el benignísimo, el generoso, el generosísimo, el clemente, el clementísimo, aquel que comunica con su divino cálamo conocimientos que el hombre antes ignoraba...» Esta invocación tan rimbombante fue puesta por Abuchafar Abentofail (Guadix h. 1110-Granada, 1185) casi al principio del único libro que se conserva de él, *El Filósofo Autodidacta*, y sirve para introducirnos en una obra en la que se pretende, entre otras cosas, mostrar cómo «las verdades» de la ciencia y la filosofía coinciden punto por punto con «la Verdad» del Corán. Justificar el interés que pueda tener la lectura de un libro filosófico que fue escrito en época tan antigua y por un autor que en todos los manuales figura como un pensador secundario puede parecer un intento retórico de algo que, en el fondo, no se cree ni el propio defensor de tan «imposible» causa. Sin embargo, creo sinceramente que éste no es el caso, y ello por varias razones.

En primer lugar, *El Filósofo Autodidacta* es una obra breve y de fácil lectura, que constituye, por ello, un buen comienzo para conocer el pensamiento árabe en general y el pensamiento árabe español en particular. No es preciso recordar ahora el importante papel que desempeñaron la filosofía y la ciencia árabes dentro de la cultura occidental, principalmente en los siglos XIII y XIV. Sin embargo, aunque eso es algo que sabe (o supone) todo el mundo, son muy pocos los que han leído a algunos de estos interesantísimos pensadores. Ello puede ser debido a que el árabe es una lengua que, pese al indudable interés que posee, resulta absolutamente desconocida para la mayoría de nosotros. Ahora bien, en el caso de la obra que nos ocupa, me atrevo a afirmar que la traducción que ha llevado a cabo Francisco Pons es, cuando menos, muy legible y agradable, lo cual no es poco. Por tanto, no hay excusa en este sentido.

En segundo lugar, gracias a la lectura de esta obra podremos conocer mejor, no ya la filosofía del mundo árabe, sino también su religión, especialmente la mística «sufí». En efecto, el propósito principal de Abentofail, ya lo dijimos al principio, era demostrar que se podían armonizar la fe y la razón, el contenido del Corán y la filosofía, las verdades que «contempla» el místico y las verdades a las que llega el ser humano usando los sentidos y la razón. Por tanto, a lo largo de sus pá-

¹ ABUCHAFAR ABENTOFAIL, *El Filósofo Autodidacta*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986. Traducido por Francisco Pons.

ginas encontramos expuestas no sólo doctrinas filosóficas de indudable interés, sino también el núcleo de la mística musulmana, la doctrina sufí. Si bien es cierto que no creo que haya mucha gente entre los lectores de esta reseña que se sientan espiritualmente afines a la mística árabe, no es menos cierto que cualquiera que esté interesado en el estudio de la religión o sea aficionado a la literatura española (vicios estos para los que es más fácil encontrar adictos) encontrará interesante ver qué tipo de afirmaciones realizaban aquellos que decían tener este tipo de experiencias dentro del mundo islámico, pues no en vano la doctrina sufí influyó de forma decisiva en el pensamiento religioso mundial y de forma muy especial en la mística española.

En tercer lugar, creo que este libro posee un atractivo especial para todo el que se sienta mínimamente envenenado por la picadura de la filosofía. El autor tiene la pretensión de comenzar a pensar desde cero, y desde ese punto, dejar por fin resueltos todos los problemas que afectan al saber humano. Esto no es nuevo, y tampoco se trata del último pensador que ha orientado su obra en este sentido. La originalidad radica en el artificio que emplea para lograr su propósito, o para que éste nos resulte agradable. El tono general que posee la obra recuerda cualquier cuento de «Las mil y una noches». El protagonista de este cuento filosófico es **Hay Benyocdán** (que en árabe significa «El Viviente Hijo del Vigilante»). Existen varias versiones que explican cuáles fueron las circunstancias que rodearon el nacimiento de este personaje, que representa al hombre en general en su búsqueda de la verdad. La primera dice: «entre las islas de la India existe una colocada bajo la línea ecuatorial, en la cual nace el hombre sin padre y sin madre», fruto de un árbol que en vez de frutas produce mujeres, «y éstas son las que Alamasudí llama **niñas de Vac Vac**». Hay Benyocdán estaría entre los que nacen sin padres en esta isla bienaventurada. La segunda versión cuenta una historia muy bonita que tiene como fin el que a nuestro «filósofo autodidacta» lo abandonaran en el mar y que Alá, «el más misericordioso de los misericordiosos», se cuidará de que el niño llegara a esa isla, en donde, poco a poco, iría descubriendo y probando el ámbito de la Verdad. Según otra versión, habría nacido en el interior de la tierra, fruto de la fermentación de «una especie de barro, en el cual, con el transcurso de los tiempos y de los años, se habían combinado el calor y el frío, la humedad y la sequedad en perfecto equilibrio y fuerzas equivalentes».

Una vez que hubo nacido Hay Benyocdán, fue adoptado por una gacela, animal que los árabes consideran como uno de los más propicios. A partir de aquí, la obra nos narra cómo Hay Benyocdán se ve invadido por una especie de curiosidad natural que le lleva a investigar lo todo, comenzando por su propia situación, en la que aprecia una indefensión natural que le hace ser mucho más débil que cualquier ani-

mal. Ello le impulsa a procurarse un vestido que le proteja del frío y un instrumento que le sirva para coger los frutos a los que no llegaba debido a su escasa estatura.

Cuando nuestro joven filósofo ha superado los primeros siete años de vida, tiene lugar la muerte de su madre adoptiva, la gacela, acontecimiento que sirve para que este «buscador de la verdad» realice un descubrimiento, cuya narración por parte de Abentofail constituye, sin lugar a dudas, uno de los pasajes más bellos de toda la historia de la filosofía. En estas páginas se nos explica de forma magistral cómo Hay Benyocdán descubre en qué consiste la vida, movido por el deseo que siente de devolver el calor vital al cadáver de su madre adoptiva. En este texto encontramos uno de los rasgos que mejor caracterizan a la cultura árabe. Se trata de la tendencia que tienen a empapar de poesía incluso el lenguaje más cotidiano, tendencia que también se manifiesta en el ámbito de la filosofía. En efecto, todas las páginas de este libro están plagadas de imágenes literarias, algo a lo que no nos tienen muy acostumbrados los filósofos y mucho menos los científicos que escriben en Occidente, y esa es quizás la razón de más peso para recomendar la lectura de esta obra: se trata de un libro que posee una belleza especial, que te fascina desde las primeras páginas, no sólo porque sea simplemente bonito, sino porque la belleza que posee es de una clase que no abunda en Occidente; primero, por el tinte exótico que para nosotros posee la cultura árabe medieval, y seguramente también porque pertenece a esta clase de obras que son difíciles de clasificar, al no saber si nos encontramos ante una obra filosófica, literaria o científica. Con respecto a esta última faceta, desde este pasaje entendemos que Abentofail se ganara la vida como médico del sultán almohade Abu Yaqub Yusuf (puesto desde el que ascendió al de Visir), pues da muestras de poseer un conocimiento muy minucioso de la anatomía y del funcionamiento de cada una de las partes del cuerpo, al tiempo que exhibe una forma de acercarse a los problemas médicos que revela la profunda influencia que sobre los árabes ejercieron los métodos empiristas de la medicina griega y romana.

A partir de aquí, este aprendiz de filósofo va adentrándose, dejándose llevar por la curiosidad, en el ámbito de la verdad, empezando por las más simples, como son el dominio del fuego, pasando por los asuntos propios de la filosofía y las ciencias, hasta llegar a «*la Verdad*». Esta *Verdad* se identifica con la Esencia divina, y para alcanzar la visión de esta Esencia, para poder lograr la contemplación directa y continua de Dios, Hay Benyocdán tiene que pasar por una preparación ascética que merece un breve comentario. En esencia, la preparación ascética consiste en un proceso en el que intentamos asemejarnos a lo divino, para que así nos resulte posible su contemplación. Para ello, el primer paso consiste en disponer el ánimo de forma que no se vea «nin-

gún animal o vegetal atormentado por la necesidad, por alguna adversidad o contratiempo, sin que removiese de él la causa del sufrimiento, si de ello fuese capaz». Lo siguiente a realizar consiste en mantenerse puro, limpio y perfumado «hasta las partes más recónditas del cuerpo, aromatizándolas con las plantas olorosas y con las distintas especies de perfumes que conseguir pudiere» (mucho me temo que en esto no consiguieron influir los árabes en nuestros místicos, a los que imagino con algo más de mugre, especialmente en esas «partes recónditas»). También necesitaba prescindir, en la medida de lo posible, de todas las necesidades corporales, para lo cual no hay nada mejor que comer muy de Pascuas a Ramos. Además, y pongan los aficionados atención, porque esto es decisivo, nuestro Hay Benyocdán tenía que «ejercitarse en el movimiento circular o giratorio, ora rodeando la isla, ora dando vueltas alrededor de su casa, ora girando sobre sí mismo hasta que le sobreviniera un desvanecimiento o vértigo». Semejante ejercicio, unido al vaciado de estómago, nos hace pensar que las afirmaciones en las que dice ver a Dios eran absolutamente sinceras. Gracias a estos «tejemanejes», se llega a fijar la vista en «la Luz de la Verdad», hasta que «la perseverancia en tales ejercicios le conduce, por fin, a un estado en el que la agitación pasada se ha trocado en firme tranquilidad, el éxtasis pasa a ser habitual y el débil relampagueo es ya luz vivísima, adquiriendo con esto un firme conocimiento, cual si la unión fuese continua y permanente». Estas palabras, que describen el final del proceso que conduce a la contemplación del Ser más verdadero, son una cita de Avicena, situada en el prólogo que hace Abentofail a su propia obra. El pensamiento de Avicena («el maestro, el príncipe, el imam») se encuentra presente a lo largo de toda la obra; y ello no es extraño, si tenemos presente que toda la filosofía árabe oriental, (corriente que incluye los nombres, entre otros, de Alkindi, Alfarabí, Algacel y, por supuesto Avicena) constituye un permanente foco de atención para los pensadores árabes que surgieron en la península.

Quizás merezca la pena que nos detengamos, aunque sea brevemente, en las influencias más importantes que recibe nuestro autor, para que podamos refrescar la memoria, recordando algunos nombres de filósofos que fueron fundamentales para el pensamiento medieval. La deuda intelectual más importante que tiene nuestra obra es, ya lo hemos dicho, con Avicena (Ibn Sina). El nombre de este pensador fue familiar para todos los filósofos del siglo XIII y XIV. Su obra más conocida lleva por título *Axefa* (*La curación o el remedio*). En esta obra, Avicena acomete la ingente tarea de realizar una enclopedia (en total dieciocho volúmenes) en la que se concilie la tradición platónica y, sobre todo, la aristotélica con el contenido de la revelación. En esto se adelantó a pensadores cristianos (como San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino) que, a pesar de ser mucho más santos, y eso no se lo vamos a negar, demostraron ser bastante más torpes, o más lentos, que

viene a ser lo mismo (Avicena nació en el 980 de nuestra era). Mérito de este «imam» (que lo fue, ya digo, no sólo de los árabes) es el que Occidente conociera la doctrina de la unidad del Entendimiento Agente (que dio lugar a muchos debates en el seno del cristianismo), punto en el que se limitó a seguir y desarrollar el pensamiento de **Alfarabí**. También fue muy conocido el concepto que elaboró de Dios como «Ser Necesario» (*Necesse Esse*) y de la creación, a la que entendía como la actualización sucesiva de una serie de seres, cada uno de los cuales, siendo meramente posible, se hace necesario en virtud de su causa, el único *Necesse Esse*.

Posteriormente, después de Algacel, el pensamiento islámico oriental pasó a un segundo plano, asumiendo todo el protagonismo la península Ibérica. De entre los filósofos españoles que más influyeron en la obra de nuestro autor, destaca el nombre de **Avempace** (Zaragoza, 1075?-Fez, 1138), el cual participa de la misma intención que Abentofail: realizar la doble conciliación de Aristóteles con Platón, por una parte, y de ambos con la teología mística, por otra. Con esto acabamos de hablar de las influencias que tuvo nuestra obra. No cabe duda que se podrían citar otras muchas, tanto dentro del mundo árabe (**Ibn Hazam de Córdoba** [Córdoba, 994-Huelva, 1063] o **Ibn Masarra** [883-931], por ejemplo), pero cualquier breve reseña que hiciéramos de ellos superaría, con mucho, no ya las limitaciones del espacio, sino la paciencia del lector de lo que se anuncia como una reseña.

Volviendo al argumento de esta novelita filosófica, el final de la misma cuenta la llegada de un hombre que se quiere retirar del mundanal ruido y vivir una vida entregada a la contemplación en una isla que supone abandonada, pero que, mira tú por dónde, no lo está, pues en ella habita nuestro Hay Benyocdán. El encuentro entre ellos resulta positivo para los dos, pues ambos ven confirmadas sus ideas; el autodidacta encuentra confirmación de las conclusiones a las que ha llegado en la más completa soledad en el Corán que le explica el recién llegado, y éste tiene la oportunidad de comprobar cómo un hombre, con la sola luz de su razón, puede llegar a «la Verdad». Con ello, Abentofail simboliza el perfecto acuerdo que cree ver entre la filosofía y la ciencia (esto es, la tradición griega), por un lado, el testimonio de los sentidos y el entendimiento, por otro, y el Corán y la contemplación mística del Ser Necesario, en último, aunque preeminente lugar.

Por último, quisiera añadir algo sobre la presente edición. Ya dije que la traducción de Francisco Pons me había parecido muy agradable de leer. El único fallo que aprecio (para que no se diga que todo lo encuentro maravilloso) se encuentra en la primera frase del prólogo que ha escrito Raimon Arola. También tiene mala leche que un libro tan bueno haya comenzado con un error. En esta frase se dice que Aben-

tofail nació en Guadix en el 1185, cuando lo cierto es que esa es la fecha en la que murió. A partir de ahí, deduce que escribió esta obra «en la época inmediatamente anterior a la aparición en el centro de Europa del pensamiento escolástico». Esto no es exacto y conviene advertirlo. Por otra parte, el fallo es comprensible, pues debido a la escasa importancia que se concede a este autor en los manuales de Historia de la Filosofía, hay un baile de fechas y de datos que propicia el que cualquiera se pueda confundir. Esperemos que esto no haya ocurrido en nuestro caso y, por si es así, sirvan de descargo las palabras con las que se cierra el libro: *Pido a Dios indulgencia y perdón, y que nos conduzca a su claro y puro conocimiento, pues es generoso y espléndido; y la paz sea sobre ti, oh, hermano, cuya promoción a la gloria supongo decretada, y la misericordia y bendición de Dios descendan sobre ti.*

Angel Rivero, *Modernidad y emotivismo. MacIntyre tras la virtud*¹

El libro que nos ocupa, recién traducido de la segunda edición inglesa, se ha convertido, justamente, en uno de los referentes ineludibles de la última filosofía moral. Ello es debido, entre otros méritos mayores, al carácter polémico y desafiante que le atraviesa de principio a fin. MacIntyre se enfrenta antagónica e indiscriminadamente al pensamiento conservador y al de izquierdas, para él todos por igual participan del mismo error; creen que nuestra cultura les provee de sólidos asideros en que basar sus reclamaciones morales, «Sea lo que sea lo que denuncie en nuestra cultura, está seguro de hallarse todavía en posesión de los recursos morales que necesita para denunciarlo. Es posible que todo lo demás esté, en su opinión, del revés. Pero el lenguaje de la moral, tal como es, le parecerá justo. Que puede estar siendo traicionado por el mismo lenguaje que utiliza, es un pensamiento que no se le alcanza. Es intención de este libro poner tal pensamiento al alcance de radicales, liberales y conservadores a la par. Sin embargo, no aspiro a convertirlo en un pensamiento agradable, porque si lo que digo es verdad, nos hallamos en un estado tan desastroso que no podemos confiar en un remedio general».

MacIntyre desvela lo que considera una impostura que dura ya, al menos, tres siglos; la filosofía moral de la modernidad. Detrás de ella aparece de modo persistente el emotivismo que caracteriza como «la doctrina según la cual los juicios de valor, y más específicamente los juicios morales, no son *nada más que* expresiones de preferencias». Y lo que es peor aún, al margen de lo que alegue la teoría, el emotivismo

¹ A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1988.

se ha convertido en parte de nuestra cultura cotidiana de modo que ha devenido la forma natural de pensar del hombre moderno. Constatado ésto MacIntyre elige de modo implícito su perspectiva de valor: «lo que la moral fue ha desaparecido en amplio grado, y que esto marca una degeneración y una grave pérdida cultural.»

La sencillez de la hipótesis es enriquecida por lo que constituye, a mi entender, una de las principales virtudes del libro, el instrumental que utiliza para avalarla. En lo metodológico MacIntyre declara resueltamente que el acercamiento meramente analítico o el fenomenológico, las dos principales corrientes contemporáneas en su opinión, son absolutamente inservibles para el estudio de la moral al no dar cuenta de los factores externos que actúan causalmente sobre ella.

Sólo se puede entender el estado de la moral con el auxilio de estudios históricos, sociológicos y antropológicos, afirmación ésta notablemente valiosa si pensamos que proviene del ámbito anglosajón y que, por otra parte, viene a confirmar una tendencia que el propio MacIntyre inició con su significativa *Historia de la Ética*.

Pero además, para el acercamiento sociológico, se sirve del pensamiento de Max Weber, conectando directamente con una de las raíces de la reflexión continental contemporánea; aunque, eso sí, interpretando simplificadaamente el politeísmo de los valores en clave emotivista en un afán de hallarlo por todas partes y coincidiendo con él en su sombría descripción del *ethos* capitalista.

Provisto, pues, de instrumentos, la historia le sirve para ilustrar su hipótesis en lo referente al desarrollo (él utiliza la palabra *decadencia*, recuérdese) de los conceptos morales en sus concretas realidades históricas. La sociología, por su parte, le muestra la esencia funcionalmente común de las distintas posturas éticas modernas.

El libro puede dividirse en dos grandes temas; por una parte la constatación de un fracaso, el de la modernidad como proyecto. El otro es el intento de recuperar una tradición, la ética de la virtud, que se encuentra esparcida entre las ruinas que la ilustración nos ha legado.

Así pues, el libro de MacIntyre constituye un diagnóstico, el diagnóstico del fracaso del proyecto ilustrado en su faceta moral, pero un fracaso de tal magnitud, «estado desastroso», que compromete todo el proceso denominado Modernidad hasta el punto de hacer pertinente la pregunta de si alguna vez debía haberse iniciado. Habermas describe esta postura de la siguiente manera: «A. MacIntyre elabora la tesis de que ha fracasado el proyecto de la Ilustración, consistente en fundamentar una moral secularizada, independiente de los supuestos de

la metafísica y de la religión. MacIntyre acepta como incuestionable resultado de la Ilustración lo que ya había señalado Horkheimer con intención crítica, esto es, que la razón instrumental, limitada a la racionalidad final, tiene que confiar en la determinación de los objetivos a las ciegas fuerzas de los sentimientos y las decisiones». (*Conciencia moral y acción comunicativa*, pág. 59.)

MacIntyre acepta esta visión de la modernidad de cuño Weberiano en el sentido de «racionalidad» trasponiendo la descripción de la tragedia alemana del choque entre *Kultur* y *Zivilisation*, el conflicto entre los valores de una cultura obsoleta portadora de la identidad nacional y de la entrada de una de las lógicas, pero no la única, de la modernidad, el capitalismo, al conflicto mucho más esquemático, y por tanto más abstracto, entre comunidad y sociedad.

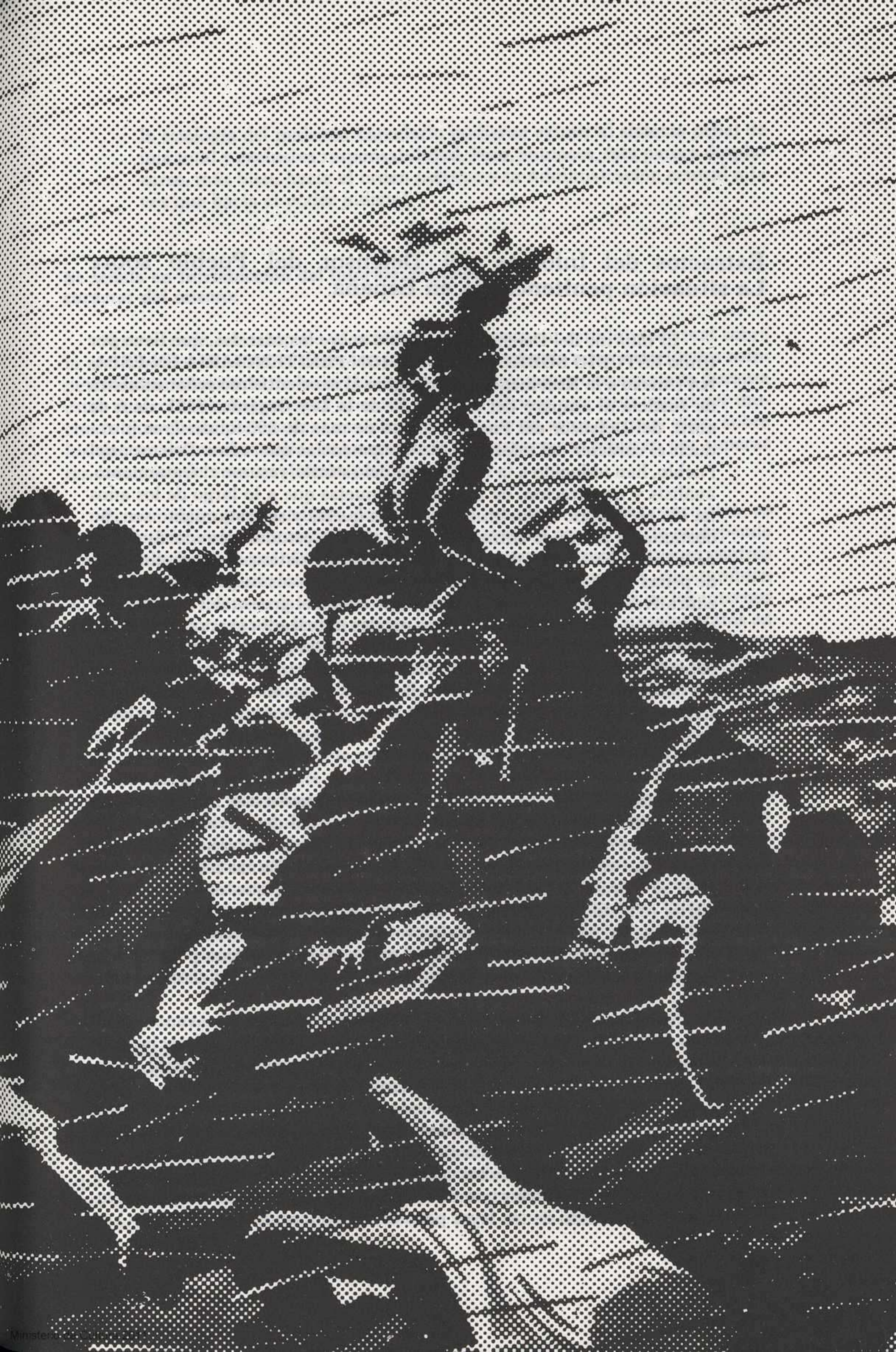
Es precisamente la disolución de las formas de vida comunitarias la que ha traído consigo la disolución de la moral homogénea que añora MacIntyre, posibilitando el surgimiento del individuo, término cargado de negatividad para nuestro autor y que entiende como particularismo y primacía del interés privado sobre el colectivo. Así pues, autonomía y libertad, valores genuinamente modernos y a la base de la mayor parte de nuestras demandas morales, no son ni siquiera considerados por MacIntyre valores sino artificioso encubrimiento del interés privado. La Ilustración en lo que tuvo de labor emancipadora frente a cualquier coacción externa al individuo es considerada por MacIntyre socavadora de la «solidaridad orgánica» de la comunidad y destructora del lenguaje moral.

La pretensión ilustrada de crear una comunidad de individuos libres que encontrara su fundamento en la razón ha sido un fracaso por igual para Kant, Hume y Diderot, y el fracaso de su pretensión fundamentadora ha alimentado el relativismo subjetivista de los Kierkegaard, Nietzsche o los existencialistas. Sin embargo, del hecho subrayado por MacIntyre de la imposibilidad de fundamentar una ética desde una filosofía de la conciencia no se deriva el fracaso de la ilustración, pues el hecho de que hagamos valoraciones morales no muestra restos de moral sin sentido, sino más bien un desarrollo axiológico específico de la modernidad y una continuidad y evolución de determinados valores. Pero de la imposibilidad de una fundamentación de la moral desde la razón, que considera al individuo, MacIntyre deriva que sólo la apelación a los valores comunitarios ha permitido el surgimiento histórico de una moral consistente. De este modo la rosa en la cruz del presente es situada en el pasado.

MacIntyre encuentra en Aristóteles y en sus comentaristas medievales la tradición que ha sabido ver en la consideración de la esencia

de lo que el hombre puede ser por su naturaleza, por su *telos*, el único criterio que permite una moral. Este *telos* viene definido por la posición del hombre en la división social de la comunidad, por el *rol* que ha de jugar dentro de ésta. La ética media entre lo que el hombre es y su *telos*. La excelencia moral, la práctica de las virtudes, se convierten en parte de la felicidad misma del *zoon politikon* orientando su vida por los valores comunitarios.

El olvido del *telos* comunitario del hombre, el fin hacia el que está orientada la mediación de la moral, es, en última instancia, el responsable del estado de anomia que MacIntyre ve como signo de nuestro tiempo. El emotivismo o existencialismo que vivimos sólo posibilita dos modelos de vida social: el de la absoluta arbitrariedad de los individuos o el de la arbitrariedad de los burócratas. La esquemática dualidad entre moderno y premoderno empuja a MacIntyre hacia una negación absoluta de la Modernidad imposibilitándole ver las fuerzas emancipadoras de ésta respecto a la comuna feudal y respecto a sus propias formas de opresión y coacción. La Modernidad, para él, es una nueva edad bárbara, oscura, frente a la cual, la única tarea posible es refugiarse en comunidades locales, a la manera de los monjes en la Edad Media, donde preservar el legado de una ética de las virtudes a la espera de tiempos mejores. El libro de MacIntyre tiene el mérito de mostrarnos los límites de una tarea fundamentadora desde la razón en ética, pero su propuesta no va más allá de una moral de secta. Como nos recuerda Hudson (*Modern moral philosophy*, 2.ª ed.), la propuesta de MacIntyre nos trae ecos de una edad no menos bárbara que declaraba por boca de Mussolini «La nación italiana es un organismo con fines y medios de acción superiores a los de aquellos individuos de los que está compuesta».



Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre La situación penitenciaria en España

El informe del Defensor del Pueblo sobre las cárceles, que lleva por título **ESTUDIO SOBRE LA SITUACION PENITENCIARIA EN ESPAÑA (Anexo a la Recomendación dirigida al excelentísimo señor ministro de Justicia al amparo del artículo 30 de la Ley Orgánica 3181, de 6 de abril, del Defensor del Pueblo)** consta de más de 200 folios. Tras introducir el carácter del informe y las competencias que, como Defensor del Pueblo, han inducido a la realización del estudio, resume el tratamiento, análisis y tramitación, de las diversas quejas que a lo largo de los años ha ido recibiendo la Institución. Dichas quejas y su tratamiento son, no obstante, el punto de entrada para un amplio estudio sobre la situación de las cárceles (en sus diversos aspectos, como sistema de cumplimiento de penas y como lugar de reinserción social, con sus rasgos asistenciales, educativos, físicos y organizativos) que ocupa el grueso del informe. Dicho estudio se desarrolla a diversos niveles imbricados entre sí que se materializan, incluso, en la práctica de diversos lenguajes o tonos. Cabe señalar la existencia de un relato descriptivo y neutral de la situación de las cárceles, de un conjunto de reflexiones y recomendaciones sobre el sistema y legislación penales españolas y de un conjunto de reflexiones de orden más filosófico que enmarcan el tratamiento del sistema penal y las mencionadas recomendaciones.

La lógica y exigida prudencia que debe caracterizar las actuaciones de la Institución hace que el informe se aleje del desgarramiento de las situaciones que describe. No obstante, esa misma neutralidad hace que la realidad se transparente con una luz especial. En las páginas que siguen se extractan algunos fragmentos del informe que, obviamente, no queda reflejado totalmente en ellos. Así, en concreto, no se recogen las reflexiones y recomendaciones sobre nuestro ordenamiento penal (que, tras las reformas introducidas en la época de la transición política, viene siendo considerado uno de los más progresivos de Occidente).

No ahorra el informe el elogio constante de todos los avances positivos concretos que han tenido lugar bien en el sistema penitenciario en su conjunto, bien en algún centro particular. No obstante, a pesar de tales avances, el resumen global no arroja un saldo reconfortante (cabría preguntar hasta qué punto ese puede ser el caso en circunstancia alguna) y las distancias entre un ordenamiento penal considerado altamente progresivo y la realidad de la situación penitenciaria parece sugerir que es necesario un análisis de las causas de esa distancia. El peso de los factores extrapenitenciarios (y que, en primer plano, refieren al sistema judicial —contenido de las leyes penales, su aplicación y su control—) en

la etiología del malestar carcelario pudieran eximir al sistema penal de una total y exclusiva responsabilidad. Pero, entonces, ésta parece desplazarse, más bien, hacia el orden político y la Administración central a la vez que hacia el poder judicial.

Se señala en Introducción del informe, resumiendo el carácter del mismo:

No pretende ser tampoco el presente documento un estudio doctrinal sobre la materia. Cuanto en él se dice y se sugiere o recomienda a las autoridades competentes tiene su razón de ser en la experiencia directamente constatada durante estos cuatro años. Experiencia que nos permite afirmar que, aun cuando es mucho lo que queda por hacer, es también cierto que en estos mismos años, sobre los que se centra el estudio, se ha realizado un importante esfuerzo por superar las carencias de nuestro sistema penitenciario.

Pero si algún punto debiera destacarse con un cierto carácter conclusivo, es el de que el funcionamiento correcto de nuestro sistema penitenciario no depende sólo de una decidida política de inversiones en la construcción de nuevos centros o en la remodelación de los existentes, con ser ello muy importante, sino también en una actitud firme en la defensa de los derechos fundamentales de los internos que erradique no sólo los brotes esporádicos de la violencia o los malos tratos en nuestras prisiones sino también posibilite la existencia de las condiciones necesarias y la atención imprescindible para hacer posible una vida digna de los internos, al tiempo que se potencien al máximo factores que como el estudio y el trabajo favorecen la reinserción social de los penados.

Pero ello no es un tema de la exclusiva responsabilidad de las autoridades penitenciarias, sino igualmente compartida por la Administración de Justicia, cuyo lento y deficiente funcionamiento llega a generar situaciones gravemente perjudiciales; por las demás autoridades responsables de otros Departamentos de la Administración (Sanidad, Cultura, Trabajo), sin cuya cooperación y esfuerzo coordinado no es posible realizar una verdadera labor de reinserción; por la sociedad, en suma, que con harta frecuencia se escandaliza de las noticias puntuales que le llegan sobre el estado de las prisiones, pero que no duda, llegado el momento, en ejercer la más decidida resistencia a colaborar en la resolución de esos problemas, cuando, por ejemplo, se trata de buscar la ubicación de un nuevo centro penitenciario o de rehabilitación de drogadictos.

Resumiendo el tratamiento de las diversas quejas de los ciudadanos sobre el sistema penitenciario, el informe señala:

La realidad es que son numerosos los escritos de los internos en los que se revela desconcierto o falta de suficiente información sobre su situación procesal, que podría evitarse mediante un mayor contacto entre los abogados defensores y sus defendidos, en donde se aprecia un déficit, como luego se concreta al tratar del turno de oficio.

La actuación que esta Institución ha venido desempeñando en relación con esta alarmante carencia de información ha estado siempre presidida por una interpretación amplia del derecho constitucional a la defensa, que debe garantizarse y cumplirse, a nuestro juicio, desde que el proceso penal se inicia y hasta el definitivo cumplimiento de la pena. Entendemos que los derechos constitucionales del sometido a proceso penal no terminan con la vista del juicio oral y la posibilidad del recurso contra la sentencia, sino que continúa teniendo vigencia en todas las vicisitudes procesales que determinan la efectividad de la sentencia condenatoria a pena privativa de libertad (...).

De otra parte, la insuficiente información a los internos sobre sus derechos penitenciarios y las vías adecuadas para ejercitarlos, es superable si se intensifica la función pedagógica y de atención al interno que, entre otras, prevé nuestra legislación penitenciaria y que es fundamental función de los equipos de tratamiento, los de observación, los educadores y, en general, los funcionarios adscritos a los centros penitenciarios, aparte de la función de vigilancia, sin duda importante, pero complementaria (...).

Es necesario que los funcionarios de prisiones perfeccionen al máximo su formación profesional, lo que sin duda redundará en una mayor preocupación por el tratamiento en sus actividades, sin mengua del mantenimiento de la disciplina que también les está encomendada (...).

Desde otro punto de vista, esa situación de insuficiente comunicación o información que revelan numerosas quejas de la población reclusa, podría ser paliada mediante la elaboración de manuales divulgativos de los derechos y deberes de los internos en cuya redacción no debería participar sólo, a nuestro juicio, la Administración penitenciaria, sino los distintos y variados sectores que confluyen en la situación penitenciaria española: Consejo General del Poder Judicial, Ministerio Fiscal, Ministerios de Sanidad, Trabajo, Educación y Cultura, Consejo General de la Abogacía, etc.

En el análisis y descripción de los centros penitenciarios, y en el capítulo de la alimentación, se señala:

Todavía hay centros en que es frecuente la falta de productos alimentarios frescos y en que la cena es excesivamente reducida. En este aspecto es patente que el Ministerio de Justicia necesita recibir consignaciones más importantes para poder mantener en los centros penitenciarios un nivel adecuado de alimentación, máxime dada la periódica elevación de los precios.

En un cuadro comparativo de los gastos de alimentación (en los que hasta el 15 de febrero de 1987 habría que incluir el precio de los alimentos, los productos para cocinarlos y el gasto de combustibles utilizado en las cocinas) desde 1983 se recogen los siguientes datos:

A Ñ O S	RACIONES POR DIA Y PLAZA	(1)	(2)	(3)
		GRUPO I (ptas.)	GRUPO II (ptas.)	GRUPO III (ptas.)
1	Internos sanos	195	173	168
9	Internos jóvenes	260	230	223
8	Ración enfermería	262	231	224
3	Ración enfermería doble: enfermos	300	265	257
1	Internos sanos	215	190	185
9	Internos jóvenes	286	253	245
8	Ración enfermería	288	254	246
4	Ración enfermería doble: enfermos	330	291	283
1	Internos sanos	239	211	205
9	Internos jóvenes	320	282	274
8	Ración enfermería	320	282	274
5	Ración enfermería doble: enfermos	367	324	345
1	Internos sanos	263	232	227
9	Internos jóvenes	352	310	301
8	Ración enfermería	352	310	301
6	Ración enfermería doble: enfermos	404	350	347
1	Internos sanos	308	271	266
9	Internos jóvenes	412	363	352
8	Ración enfermería	412	363	352
7	Ración enfermería doble: enfermos	473	417	406

(1) Centros de menos de 125 internos.
(2) Centros de 125 a 500 internos.
(3) Centros de más de 500 internos.

Y también se señala que:

La adecuada valoración de la suficiencia de estas cantidades requiere la exposición de algún punto de referencia comparativo, y así, la Cruz Roja dedicaba en 1986 para las tres comidas diarias un promedio de 500 ó 600 ptas. y los colegios públicos, 250 ptas. por comida, es decir, en ambos casos, más del doble por persona y día (...).

Son pocos los centros que cuentan con cocineros profesionales; generalmente son los propios internos los que se encargan de la preparación y condimentación de la comida. La falta de cocineros profesionales tiene importantes repercusiones en la adecuada preparación de las dietas de enfermería —que existen en todos los

centros penitenciarios— por cuanto su elaboración con la supervisión del médico del establecimiento (artículos 227 y ss. del Reglamento Penitenciario), requiere una suficiente cualificación técnica. Destaca en este sentido que el Hospital General Penitenciario —único de este tipo que existe en España— en el que la variedad de las dietas de enfermería es lógicamente múltiple, careciera de cocinero profesional en el momento en que esta Institución efectuó su última visita el día 1 de septiembre en curso.

En algún centro antiguo, como la «Cárcel Modelo» de Barcelona, cuando fue visitada en enero y diciembre de 1986 se observó que algunos internos carecían de platos adecuados y utilizaban otros recipientes, pero eso se corrigió posteriormente de acuerdo con el artículo 401 del Reglamento Penitenciario.

Por último, debe destacarse que durante las visitas efectuadas a las cárceles españolas se ha podido apreciar el respeto a las convicciones religiosas y filosóficas de los internos en materia alimentaria. En algunas cárceles como las de Ceuta o Algeciras, en las que por su situación geográfica son numerosos los internos de religión musulmana, se confecciona una dieta especial para los mismos que respeta las exigencias del culto.

En el apartado de edificios y su conservación se señala, y tras reconocer los esfuerzos realizados en los últimos años:

Muchas cárceles continúan estructuradas en brigadas —grandes dormitorios colectivos— donde conviven masificados un excesivo número de internos, en condiciones que impiden el respeto a la intimidad del recluso, sin contar con adecuados sistemas de iluminación y de ventilación y con servicios adosados en estado de grave deterioro.

En algunos centros el agua de las duchas es casi siempre fría.

Debe también destacarse la insuficiencia de los sistemas de calefacción. En la actualidad, sólo 20 centros penitenciarios en España disponen de calefacción; por citar dos ejemplos, Burgos y Huesca, carecían de ella cuando asesores de esta Institución los visitaron. (Burgos ha sido visitada en varias ocasiones durante los años 1983 y 1984; Huesca ha sido visitada en enero de 1987.)

Ha podido observarse que en un centro penitenciario terminado de construir en 1982 e iniciada su construcción en 1979, como el de Las Palmas de Gran Canaria, se encuentra gravemente afectado en este momento por defectos en la edificación. También en algún centro cuya construcción se ha iniciado, concretamente el de Tenerife, se observa que las cocinas se encuentran muy separadas de los comedores, lo que originará dificultades en el futuro; y en algún otro, como el de Almería, se detecta también una inadecuación entre su estructura y las condiciones climatológicas circundantes.

Por lo que respecta a la situación sanitaria en general, se dice:

En los apartados anteriores se han expuesto las condiciones higiénicas y alimentarias de nuestros establecimientos penitenciarios.

Esta deficiente situación conlleva como principal consecuencia, y en directa relación, el progresivo deterioro del estado sanitario en las prisiones.

Debe, no obstante, destacarse que la gran mayoría de la población reclusa, con anterioridad a su ingreso en prisión, ha padecido unas condiciones sanitarias deficientes, circunstancia esta que su ingreso en prisión no hace sino agravar.

Como ya anteriormente se ha expresado, se desprende de las quejas recibidas y de las visitas efectuadas a los centros penitenciarios que diversas deficiencias en la situación sanitaria penitenciaria son atribuibles a las peculiares condiciones sanitarias de los presos con anterioridad a su ingreso en prisión, pero otras no tienen esa causa, sino que se conectan con defectos objetivos del sistema sanitario penitenciario en determinadas prisiones, cuya corrección entra, sin duda, dentro del programa de reformas de las autoridades administrativas competentes, que sería deseable se ejecutaran con la mayor urgencia posible (...).

Ha podido constatarse que este horario de tres horas de presencia de los médicos en los centros penitenciarios es claramente insuficiente para poder dar cobertura a las necesidades sanitarias completas del elevado número de internos que existe en cada centro penitenciario.

Aunque dicho horario se cumple satisfactoriamente en muchos centros, ha podido comprobarse que en algunos se observan deficiencias en ese aspecto por no acudir los médicos penitenciarios a la prisión más que dos o tres días a la semana y por breves horas; y que otras veces la deficiencia estriba en ser insuficiente el número de médicos adscritos al centro, en proporción a la numerosa población reclusa, a lo que hay que añadir el carácter de interinidad de algunos de esos facultativos; y, finalmente, que son varios los centros penitenciarios en que no existe el odontólogo, previsto en el artículo 36.1 de la Ley Orgánica General Penitenciaria, desprendiéndose de las quejas que en algunos centros la consulta de odontología sólo se produce una vez cada 15 días o cuando se avisa al odontólogo al haber ya un considerable número de internos que los solicitan.

Respecto a las necesidades sanitarias de los centros de internamiento de primer grado, se reflexiona:

Dada la severidad del régimen que en la práctica es aplicado al primer grado (problema este sobre el que volveremos más adelante) y según hemos podido constatar a lo largo de las distintas visitas a los centros de cumplimiento de esta naturaleza, un número importante de internos se encontraba en situación de falta de equilibrio psíquico. Algunos de ellos, incluso, les había sido apreciada la existente incompleta de enajenación mental, al amparo de lo dispuesto en el artículo 9.1 del Código Penal en relación con el 8.1.

Es esta situación la que ha llevado al Defensor del Pueblo a sugerir la adscripción de un médico psiquiatra con carácter permanente a este tipo de prisiones (Puerto de Santa María I, Teruel, Daroca) sin perjuicio de que en los casos extremos pueda efectuarse el traslado a centros especiales adecuados a las exigencias del tratamiento de la enfermedad, penitenciarios o extrapenitenciarios.

Del Hospital General Penitenciario, único centro hospitalario de este tipo que existe en toda España, se dice:

De las visitas efectuadas en diversas ocasiones a este centro ha podido deducirse la importante carencia de recursos personales, materiales y organizativos que le caracterizan y que dista considerablemente del concepto de «Hospital», tal y como se encuentra configurado en la Ley General de Sanidad.

En concreto, pueden destacarse las siguientes deficiencias:

- Insuficiencia de recursos materiales, técnicos, personales y organizativos.
- Están mezcladas en habitaciones de dos a cinco personas, enfermos ordinarios con otros contagiosos (hepatitis B, SIDA, etc.), a excepción de los afectados por tuberculosis, que se encuentran en un departamento independiente.
- La limpieza de las habitaciones la realizan los propios enfermos presos.
- No existen timbres en las habitaciones para llamar a los funcionarios o médicos de guardia.
- Los servicios higiénicos son del todo inadecuados.
- No existe personal especializado en la cocina, por lo cual es extraordinariamente difícil servir dietas adecuadas a la patología particular de cada enfermo.
- La lavandería resulta insuficiente para las necesidades hospitalarias y carece de los medios técnicos indispensables para una adecuada esterilización de la ropa.

En lo que respecta a la atención de presos en los centros hospitalarios no dependientes del sistema penitenciario, se dice:

Por otra parte, estos centros hospitalarios ordinarios carecen de locales y medios de seguridad adecuados, por lo que los presos, a pesar de su enfermedad, deben estar en ocasiones esposados a sus propias camas, situación no justificable.

En la situación actual hemos podido comprobar que en no pocas ocasiones se da preferencia a la seguridad sobre la condición de enfermo, debido simplemente a una defectuosa organización por parte de las Administraciones Sanitaria y Penitenciaria.

Para evitar estas situaciones, indudablemente no beneficiosas para los enfermos penitenciarios y no penitenciarios, nuestra Institución entiende que conveniría disponer, en los centros hospitalarios que se considere oportuno, de locales específicamente adecuados y preparados para recibir a la población penitenciaria enferma que requiera un tratamiento de esa índole. Ello evitaría la dispersión de los enfermos y la anómala situación de las Fuerzas de Seguridad encargadas de su custodia, sin que se obstaculizase el desplazamiento de dichos enfermos a los distintos servicios para la práctica de las actuaciones médicas pertinentes.

Sobre el consumo de drogas se establecen, entre otros, los siguientes pensamientos:

Constituye un dato incuestionable el elevado índice de consumo de estupefacientes en nuestros centros penitenciarios. Ello ha podido ser comprobado durante las visitas efectuadas a los centros penitenciarios, tanto a través de la directa observación como por habérselo expuesto así los propios internos o, incluso, los funcionarios. Los ejemplos de los centros de Santander, Bilbao, Gijón, Cáceres I, Pontevedra, Salamanca, Málaga, Carabanchel (hombres); Yeserías (femenino, Madrid), Sevilla, Modelo (Barcelona), Valencia (hombres), Vigo (al lado del cual existe un colegio público de EGB), son especialmente significativos, aun cuando esta triste realidad puede extenderse a la casi totalidad de las prisiones españolas. Por otra parte, esta situación es conocida por la Administración penitenciaria, que intenta combatirla por los medios a su alcance, así como por los abogados, familiares y cuantas personas y entidades tienen contacto con las prisiones españolas. (...)

Ahora bien, dadas las carencias que en materia de alimentación y de ropa o lavandería para los reclusos existen actualmente en nuestros centros penitenciarios —como ha sido ya expuesto—, resulta muy difícil reducir el número de paquetes que pueden recibir los internos, reducción que permitiría efectuar un control adecuado de su contenido y combatir la entrada de estupefacientes.

Nuestra Institución estima que podrían evitarse los inconvenientes de ese sistema mediante la reforma, ya anteriormente expresada, del régimen de alimentación en las cárceles, una amplia provisión de productos alimenticios en los economatos de las prisiones para facilitar su adquisición por los internos, mejorar la actuación de la figura del «recadero», así como la dotación de ropa y servicios de lavandería, pues todo ello permitiría acomodar el número de paquetes a recibir por los reclusos a lo que es el promedio de lo que ocurre en otros países europeos, con el fin de controlar la introducción de droga en las prisiones.

El análisis de algunas de las dificultades para evitar la entrada de drogas en las cárceles se recoge de la siguiente manera:

En esta Institución se han recibido diversas quejas exponiendo la disconformidad de los familiares de los internos con los cacheos a que son sometidos antes de efectuar comunicaciones vis a vis para evitar la entrada de estupefacientes.

De todo ello se dio traslado a la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, habiendo motivado nuestra intervención que por un Juez de Vigilancia Penitenciaria se informara que el control y registro personal de familiares llevado a cabo por personal femenino o masculino —según los casos— resulta plenamente acomodado a lo previsto en el artículo 96 del Reglamento Penitenciario.

En este punto debe mencionarse el criterio sostenido por la Fiscalía Especial para la Prevención y Represión del Tráfico Ilícito de Drogas, respondiendo a la consulta formulada por la Dirección General de la Guardia Civil sobre reconocimiento interno de los viajeros al pasar por las aduanas, siempre que la persona

a reconocer no alegue embarazo, lesión u otra causa justificada. Esta consulta fue respondida el 4 de diciembre de 1984 y de ella pueden destacarse las siguientes consideraciones que transcribimos literalmente:

«La imposición coactiva del reconocimiento físico a una persona en las cavidades internas de su cuerpo no parece compatible con el derecho a la intimidad personal que garantiza el artículo 18.1 de la Constitución. Es criterio de este Fiscal Especial que, si del reconocimiento externo del cuerpo de la mujer sobre la que recayeren sospechas se dedujere la posibilidad de que llevase en el interior de su organismo alguna sustancia estupefaciente y se negare a ser reconocida en su interior, incluso por personal facultativo, debe levantarse un acta en que conste dicha negativa y los signos externos que dieran pábulo a la sospecha, remitiendo el acta a la Autoridad Judicial para que la misma valore, según su prudente criterio, la fuerza probatoria de tales extremos.»

Debe también destacarse que esta Institución ha tenido conocimiento de que cuando las visitas de los internos han sido descubiertas portando estupefaciente que pretendían introducir en el interior de la prisión, se sanciona a los internos que iban a recibir tales visitas.

Tras analizar detenidamente algunos aspectos normativos, organizativos y asistenciales de los problemas psiquiátricos, y establecer al respecto algunas recomendaciones, se recuerda:

Es justo, sin embargo, poner de relieve la dificultad con que hasta ahora se ha tropezado para cumplir esos objetivos, dada la carencia de personal especializado y el hecho de que las últimas oposiciones convocadas por el Ministerio de Justicia para cubrir las correspondientes plazas de médicos psiquiatras penitenciarios tuvieron que ser declaradas desiertas por ausencia de solicitantes.

Respecto a la situación del niño en las cárceles se recogen los siguientes datos y consideraciones:

Efectivamente, la legislación penitenciaria española, como la de los demás países europeos, posibilita que las internas puedan llevar consigo los hijos que no hayan alcanzado la edad de escolaridad obligatoria. Ahora bien, los niños deben asistir a una guardería infantil y a los correspondientes cursos de educación preescolar (artículos 38.2 de la Ley Orgánica General Penitenciaria y 27 del Reglamento Penitenciario)

En este sentido merece destacar que, aunque en la mayoría de los centros se han concertado convenios que permiten que los niños de las internas salgan durante el día a escuelas infantiles, existen algunos centros donde todavía permanecen con las madres durante el período de internamiento de éstas, sin ser objeto de la atención o educación necesarios, como resultó el caso de Sevilla (visita del 16 de septiembre de 1986), Wad-Ras, Barcelona, mujeres (visitado en enero de 1986), Algeciras (visitado el 22 de mayo de 1986).

Por otra parte, son frecuentes las quejas de mujeres presas que denuncian la ausencia de frigoríficos para conservar los alimentos de sus hijos, de cocina para calentarles la comida, etc. En algún caso han puesto de manifiesto que les desconectan las luces por las noches, impidiéndoles atender y alimentar a sus hijos.

En cuanto a la alimentación de los niños, el Reglamento Penitenciario prevé para los hijos menores internados con sus madres la utilización del racionado de enfermería (artículo 227). Ello, no obstante, en las visitas a algunos centros ha podido comprobarse que el régimen alimentario de los niños no es diferente del resto de los internos, cuyas deficiencias ya han sido destacadas en el presente trabajo.

No puede concluirse este apartado sin hacer una referencia a la experiencia —única en España— que se está llevando a cabo muy satisfactoriamente en la cárcel de mujeres de Valencia, consistente en el establecimiento de pisos situados en la ciudad de Valencia donde hacen su vida diaria un número significativo de presas clasificadas en tercer grado con sus hijos, pudiendo, durante el día, salir a trabajar.

Uno de los aspectos más detalladamente tratados en el informe es el de la clasificación de los penados. Tras considerar los principios de rehabilitación, que inspiran nuestra legislación, a diferencia de otras como la sueca, y señalar cómo es en base a tales principios como hay que clasificar a los presos para el cumplimiento rehabilitador de sus penas y de las correcciones que deben sufrir los mecanismos de clasificación (como los plazos excesivamente largos de los mismos), se dice:

De cuanto ha sido expuesto se desprende, de un lado, que nuestra legislación penitenciaria es en esta materia (tratamiento, clasificación y vinculación familiar) una de las más avanzadas de Europa y profundamente respetuosa con la dignidad y los derechos fundamentales de los reclusos —sin perjuicio de las críticas que desde las distintas corrientes criminológicas puedan efectuarse a la concepción misma del tratamiento— y, de otro, que la correcta clasificación penitenciaria es «conditio sine qua non» para la posible eficacia del tratamiento rehabilitador de los internos y, con ello, para el correcto funcionamiento de los centros penitenciarios.

No obstante, en nuestros informes parlamentarios hemos hecho referencia pormenorizada a la situación deficiente de la clasificación penitenciaria en las cárceles españolas. Son todavía muchos los centros donde la clasificación o no existe o es mínima, permaneciendo mezclados jóvenes y adultos; presos y penados; y, dentro de éstos, no existe en muchos casos una correcta separación entre los internos sometidos a los distintos grados de clasificación penitenciaria. Amén de las dificultades para tener acceso a la Central Penitenciaria de Observación, como pusieron de manifiesto diversos reclusos del Puerto de Santa María, por sólo citar un centro en el que tal deficiencia es más palmaria.

Este problema —como exponía en un apartado anterior— se agrava en relación con las mujeres reclusas que se encuentran todas mezcladas, sin responder

a criterio clasificatorio alguno, debido al pequeño espacio que caracteriza a sus departamentos dentro de las cárceles de hombres y a la inexistencia de centro alguno para jóvenes mujeres.

Todo ello tiene causas diversas, alguna de las cuales se extractan del informe:

La masificación y el hacinamiento en las cárceles (piénsese a mero título de ejemplo en la cárcel Modelo de Barcelona, la de Carabanchel en Madrid o Málaga) —consecuencia, entre otros factores, de una política criminal fundada en la pena privativa de libertad, con carácter casi exclusivo o, cuando menos, predominante— es otro de los factores que inciden negativamente en esa tarea. Son muchos todavía los centros de preventivos que albergan un número importante de penados. Ello no obstante, sobre este punto se efectuarán posteriormente algunas otras reflexiones (...).

No puede tampoco olvidarse la incidencia negativa que en la clasificación penitenciaria producen algunos defectos de funcionamiento del servicio público prestado por los órganos de la jurisdicción penal.

Nos referimos a la tardanza, en ocasiones de varios meses —difícilmente justificable por lo sencillo del trámite— en la remisión por los Tribunales sentenciadores a los centros penitenciarios de los testimonios de sentencias y de las liquidaciones de condena, presupuesto ineludible y de carácter previo —como sabemos— para poder efectuar la inicial clasificación penitenciaria (...).

Nuestra insistente intervención no ha resultado, sin embargo, eficaz y así lo hemos expuesto en nuestros informes parlamentarios. Continúan produciéndose demoras hasta de seis y ocho meses en la realización de este trámite, sin que exista justificación alguna para ello, salvo el descuido en el funcionamiento de este concreto aspecto del servicio público judicial. Piénsese que tales demoras están produciéndose en relación con el Tribunal Supremo y Audiencia Provincial de Madrid y las prisiones de Madrid, por citar un solo y significativo ejemplo, puesto reiteradamente de manifiesto por los internos de la cárcel de Carabanchel (...).

A través de las quejas recibidas, y sobre todo de las visitas practicadas a los centros, se ha observado que la aplicación del «primer grado» de clasificación, tanto en los centros destinados en exclusiva a él, como en los «departamentos de primer grado» en cárceles donde la mayoría de los presos están clasificados en «segundo grado», resulta de especial severidad, lo que nos obliga a sugerir una equitativa revisión de esos criterios, sobre todo en lo que concierne a centros para jóvenes clasificados en «primer grado», como en los de Teruel y Daroca, y uno para hombres mayores de veinticinco años (Puerto de Santa María) (...).

Los internos que se encuentran en este grado de clasificación permanecen durante veintidós o veintitrés horas en su celda, teniendo sólo una o dos horas de patio. En algunos casos esta situación reviste caracteres extremos por cuanto el tiempo de paseo en solitario por el patio se restringe a un cuarto de hora (Departamento de primer grado de Ocaña I), con infracción de las Reglas 21.1 y 20.1 de Ginebra y Estrasburgo, respectivamente, que establecen la obligación de dejar a

lo largo de la jornada, como mínimo, a los internos una hora de paseo al aire libre, incluso a los sancionados.

Caracteriza además en la práctica a este grado clasificatorio la ausencia absoluta de actividades de cualquier tipo, es decir, ocupacionales, educativas, culturales, deportivas y laborales.

Las páginas del informe dedicadas a los malos tratos se mueven entre un recordatorio de los principios humanitarios de la legislación, de los derechos de los presos y el relato de las actuaciones de la Institución. Puede extractarse lo siguiente:

Por ello, esta Institución, en cumplimiento de la misión que tiene asignada, ha sido especialmente vigilante en lo relativo al estricto respeto de estos derechos fundamentales de los internos y, en concreto, en lo atinente a la definitiva erradicación de los malos tratos en las cárceles españolas (...).

En su informe correspondiente al año 1984, el Defensor del Pueblo expresamente señalaba que:

«Es de toda justicia destacar, asimismo, el avance indiscutido que se ha producido en cuanto al respeto de los derechos fundamentales de los internos y en especial en la erradicación de la práctica de malos tratos, a lo que ha contribuido, sin duda, la sensibilidad de los funcionarios de prisiones y la firmeza y energía de la Dirección General en la corrección de los esporádicos y excepcionales casos que en este terreno se hayan podido producir. Es significativo, y ha de destacarse, que los malos tratos en las prisiones españolas han dejado de ser noticia prioritaria en los medios de comunicación social, siempre sensibilizados ante estos temas, y en la agenda de cuestiones pendientes de resolver en el régimen penitenciario español.»

En cumplimiento de nuestro deber institucional, hemos hecho constar objetivamente en nuestro Informe 1986 a las Cortes Generales, y lo haremos también en el de los meses transcurridos de 1987, la objetiva circunstancia de que se percibe un aumento de las quejas recibidas en las que nos han denunciado presuntos malos tratos físicos a determinados internos, por parte de algunos concretos funcionarios, que son excepción en la regla general.

Estas quejas han sido remitidas al Defensor del Pueblo por los propios internos, o expuestas oralmente por éstos a los asesores de esta Institución en las visitas que periódicamente se realizan a los centros penitenciarios. Incluso se han recibido informaciones provenientes de otros cauces y en ocasiones de funcionarios de centros penitenciarios que han deseado permanecer en el anonimato (persiste, pues, la llamada «ley del silencio»), razón por la cual estábamos obligados a la apertura de oficio de una investigación, al amparo del artículo 9.1 de nuestra Ley Orgánica reguladora, después de una estricta valoración del contenido de la información así recibida.

Es objetivo decir que las comunicaciones dirigidas por nuestra Institución a

la Dirección General de Instituciones Penitenciarias originaron una inmediata actuación de sus servicios de inspección para comprobar la realidad de la comisión de los hechos denunciados, sin que, por desgracia, haya podido llegarse, en la mayor parte de las denuncias, a probar la comisión de tales hechos, pues en las actas levantadas por los inspectores ante el testimonio negativo de los funcionarios implicados y compañeros testigos (sic) quedaba solamente en ocasiones el testimonio del recluso y las huellas o secuelas físicas de los hechos denunciados por éste. Ultimamente, en estos casos, la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, ante la ausencia de testimonios probatorios suficientes, suele archivar las actuaciones, sin tampoco contemplar, por lo general, otro tipo de medidas funcionariales en los centros donde se producen tales denuncias de presunto comportamiento anómalo de los funcionarios.

Por lo que respecta a las actividades educativas y culturales, el informe señala:

En las cárceles en las que no existen actividades educativas, culturales o deportivas, aparece la «subcultura carcelaria» y un número escasísimo puede resistir el envite del ocio en los patios, produciéndose agresiones entre reclusos —en ocasiones con resultado de muerte— e incluso a los funcionarios, evasiones y suicidios.

En los centros penitenciarios, antiguos o modernos, en los que las actividades educativas, culturales o deportivas son constantes y frecuentes, se observa una sensible disminución del ambiente de tensión, como pudieran ser los casos de San Sebastián, El Dueso, Murcia, Cartagena, Algeciras o Pamplona, entre otros.

Durante nuestras visitas hemos podido constatar la existencia de departamentos de jóvenes en los que éstos se encuentran sin hacer nada durante todo el día (pues hasta la TV la tenían rota), como en Pontevedra, Córdoba, Málaga, Cáceres I, etc.

Y en lo que respecta a las actividades deportivas:

En las cárceles donde se practican las actividades deportivas el ambiente que existe es distinto.

Debe elogiarse la labor de algunos educadores que, preocupados por el mejor ejercicio de su profesión, organizan prácticas deportivas incluso en las galerías o módulos, procurando fomentar los deportes de participación colectiva, así como el «cross» por las mañanas (Cáceres II, Murcia, Tenerife I, entre otras).

Una de las gratas impresiones que hemos tenido en nuestras visitas a algunas cárceles ha sido cuando hemos observado que los educadores se encuentran en los patios organizando las actividades. Hace años había pocos funcionarios educadores y solían estar en trabajos de oficina.

Como contrapunto, es nuestro deber señalar que en algunos otros centros que poseen instalaciones adecuadas y suficiente material deportivo, no se aprecia que

sean adecuadamente utilizadas (Daroca, Ocaña II, Puerto de Santa María I y II, Alicante-cumplimiento, Nanclares de la Oca), por dificultades no explicadas o pasividades de algunos funcionarios.

Respecto al sistema de traslado de los presos, el informe señala:

Y así, el sistema de ventilación de estos furgones —consistente en pequeñas y muy altas ventanas laterales— puede ser calificado de inadecuado e insuficiente; los servicios no reúnen en ocasiones las condiciones higiénicas necesarias (como, por ejemplo, la de llevar agua en los depósitos, según se comprobó en el momento en que se realizó la investigación); los asientos están distribuidos de tal forma que los internos, que permanecen esposados durante el viaje, dentro de una jaula de malla metálica con puerta al pasillo central, carecen de espacio suficiente para gozar de una cierta comodidad, máxime si se tiene en cuenta la larga duración de los viajes, el excesivo tiempo que transcurre entre las paradas en las que se permite su salida del furgón y las condiciones de ventilación antes expuestas (...)

La más destacable es la que afecta a la elaboración de itinerarios. La falta de adecuada organización y racionalización que los caracteriza determina que sea frecuente el transcurso de varios días para recorrer pocos kilómetros desde la salida del centro penitenciario de partida hasta llegar al lugar de destino, sin que, en algunos casos, se proporcione información a los familiares del interno trasladado de cuál es su exacta situación.

No pueden tampoco olvidarse la deficiencias organizativas que se producen en los traslados de presos desde las islas, que son realizados por compañías privadas de buques que sólo admiten en cada viaje uno o dos internos. Esta situación determina demoras notables en el traslado de éstos y dificulta la posibilidad de utilización plena de ciertas cárceles situadas en alguna isla que sólo se encuentran llenas durante los meses de verano. Nos referimos a la cárcel de Ibiza, que durante el resto del año se encuentra casi vacía, sin que sean trasladados a la misma un número importante de internos, en una gran mayoría extranjeros, de la de Palma de Mallorca, que tiene un elevado índice de masificación, debido a los problemas que existen para realizar el traslado.

En relación con la configuración del sistema de penas y, en concreto, respecto a las de privación de libertad, el Defensor del Pueblo elabora, entre otros, los pensamientos que a continuación se extractan:

Es conocido el profundo y universal proceso de crítica a que dichas penas, y fundamentalmente las cortas, está sometido. El movimiento de humanización de la pena privativa de libertad, que surge después de la Segunda Guerra Mundial, no ha conseguido paliar estas críticas. Es cierto que estos principios de humanización y de respeto a la dignidad humana, en relación con las penas privativas de libertad, inspiran casi todas las legislaciones de los países de nuestro entorno cultural y también la nuestra, de una forma incluso más avanzada.

La realidad de los sistemas penitenciarios y del nuestro en particular —como hemos tenido ocasión de exponer con detalle— es, sin embargo, radicalmente diferente.

Este escepticismo hacia las penas privativas de libertad se fundamenta, en relación con las penas excesivamente largas, en su inhumanidad y destrucción de la personalidad; y, por lo que hace referencia a las penas cortas, en su propia naturaleza, que impide cualquier tratamiento rehabilitador eficaz, en su coste para el Estado y en que constituyen un importante factor criminógeno al poner en relación al delincuente primario con los habituales.

Por otra parte, los presos condenados a pequeños arrestos suelen desarrollar un comportamiento altamente inadecuado en lo relativo al resto de las instalaciones materiales y condiciones higiénicas de las cárceles, habiéndose recibido en esta institución numerosas quejas en este sentido del resto de los presos condenados a penas más largas, que son los que tienen que soportar el deterioro de dichas instalaciones.

El derecho a la defensa y la asistencia letrada se ven, de hecho, puestos en jaque por multitud de factores (algunos aparentemente tan nimios como la ausencia de intérpretes para los presos extranjeros, cosa grave en algunos centros como Málaga, Algeciras, etc.). El informe señala:

La especial preocupación de esta Institución porque se reconozca en los más amplios términos el pleno ejercicio del derecho a la defensa y a la asistencia letrada —fundamentalmente, en relación con los ciudadanos privados de libertad— le han permitido, por otra parte, comprobar la alarmante frecuencia con que los presos que a ella se dirigen exponen la ausencia de relación con determinados letrados que les son designados de oficio, los cuales sólo en raras ocasiones, suelen realizar visitas a los centros penitenciarios para establecer los correspondientes contactos con sus defendidos, sin que se cumpla, por tanto, en plenitud el íntegro contenido del derecho a la defensa, que abarca, lógicamente y como ya se ha expuesto, no sólo el momento del juicio, sino todo el proceso penal en su integridad.

Destaca aún más esta anomalía en el comportamiento de algunos letrados del turno de oficio, cuando nuestra legislación penitenciaria, en consonancia con las legislaciones europeas, facilita la entrevista de los reclusos con sus letrados y la rodea de las máximas garantías para la eficacia del derecho a la defensa y el carácter secreto del contenido de la entrevista.

Las inadecuadas condiciones que en algunos centros penitenciarios caracterizan los locutorios de abogados no pueden, en ningún caso, justificar esta deficiente conducta.

En cumplimiento de su deber, nuestra Institución ha realizado reiteradas gestiones cerca de algunos Colegios Profesionales para que se establezca el contenido de las quejas presentadas contra determinados colegiados, sin haber logrado obtener la información adecuada ni la adopción de las medidas pertinentes.

Respecto a los retrasos judiciales, se dice:

El retraso que caracteriza la prestación del servicio público judicial en la jurisdicción penal ha supuesto que en algunos casos se produzcan situaciones extremas que, no por ser excepcionales son menos preocupantes, como es la imposición de una condena por el tribunal sentenciador inferior al tiempo pasado en prisión preventiva. Y si bien es cierto que en estos casos, de probarse que la causa ha sido el mal funcionamiento de la justicia, surgiría el derecho a una indemnización, también puede hablarse de un daño irreparable, pues no existe indemnización económica para la libertad perdida. No puede tampoco dejar de destacarse que en estas situaciones excepcionales influyen los largos períodos de duración de la prisión preventiva que permite la vigente redacción de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.

Los retrasos son más graves en lo que a la Sala Segunda del Tribunal Supremo se refiere:

Son muchos los internos condenados por las correspondientes Audiencias Provinciales que, al dirigirse a esta Institución, manifiestan expresamente su deseo de no recurrir la sentencia ante el Tribunal Supremo, pues la tardanza en la tramitación del recurso, al prolongar por largo tiempo su condición de preso preventivo, retrasa la definitiva aplicación de concretos beneficios penitenciarios.

De la investigación iniciada por esta Institución ante la Fiscalía General del Estado y ante el Consejo General del Poder Judicial, se desprende que los recursos de casación que tuvieron acceso a ese Alto Tribunal en el año 1984, en enero de 1987, es decir, tres años más tarde, se encontraban conclusos en su tramitación, pero pendientes de señalamiento para vista y fallo.

La grave situación expuesta se recrudece en el supuesto específico de que sean varios los condenados por la Audiencia y sólo alguno recurra en casación —por infracción de ley o por quebrantamiento de forma— ante el Tribunal Supremo. Los no recurrentes, que se han conformado con la sentencia condenatoria obtenida en instancia, siguen teniendo la consideración de presos preventivos, con las consecuencias penitenciarias antes expuestas, hasta que se resuelva definitivamente el recurso de casación.

El informe se terminó de elaborar el 19 de noviembre de 1987, en Madrid.

Extractos del Sumario de Agustín Rueda Sierra

INFORME DEL MEDICO FORENSE AUTOPSIA

En Madrid, a quince de Marzo de mil novecientos setenta y ocho; ante S. S.^a presente yo, el Secretario, compareció los Médicos Forenses D. DOMINGO SASTRE HERNANDEZ Y D. GREGORIO ARROYO URIETA, mayor de edad, y de esta vecindad, a quien el referido señor Juez le hizo saber la obligación que tiene de ser veraz y las penas con que el Código Penal castiga el delito de falsos testimonio en causa criminal; le recibió juramento que prestó en forma legal, ofreciendo decir verdad en lo que sepa y se les pregunte, e interrogados convenientemente, Dijo: Que cumpliendo lo ordenado por el Juzgado practicaron en el día de hoy, en el Instituto Anatómico Forense de esta Capital la autopsia del cadáver de AGUSTIN RUEDA SIERRA, tras lo que pueden emitir el siguiente

INFORME

EXAMEN EXTERNO.—Cadáver de un varón de unos veinticinco años de edad, de hábito atlético, bien constituido, nutrido y fuertemente musculado.

Sus índices antropométricos son los siguientes:

— estatura: 1,74 m.

— diámetro biacromial: 51 cms.

— perímetro torácico: 103 cms.

— perímetro del biceps derecho: 32 cms.

Todas estas medidas son expresión de la fuerte complejión del sujeto.

Son notorias las intensas livideces que rebasan los planos dorsales para configurarse también por las regiones laterales del torax.

La inspección del cadáver permite apreciar innumerables huellas de contusiones de localización múltiple, de mayor o menor intensidad, y todas ellas de produc-

DILIGENCIA.—La extiendo para hacer constar que sobre las once treinta horas, se recibe en este Juzgado de Guardia, llamada telefonica procedente de la Dirección de la Prisión participando que en el Hospital Penitenciario se encuentra el cadáver del recluso ANGEL RUEDA SIERRA y al ser preguntado por S. S.^a respecto a las causa natural o violenta que la ha provocado, contesta ignorarla, quedando en informarse urgentemente y participarlo a continuación para obrar en consecuencia el Juzgado. Madrid catorce de marzo de mil novecientos setenta y ocho, doy fé.

DILIGENCIA.—Hallándose la Comisión judicial y Médico Forense, siendo sobre las doce horas, en el Hospital Ciudad Sanitaria Provincial «Francisco Franco», en relación a Dili-

- - - -

Ilmo. Sr. Director:

Los Médicos que suscribe, de los Servicios Clínicos de este Centro, dan cuanta a V.I. que, reconocidos los internos de la SEPTIMA GALERIA que se relacionan a continuación, han diagnosticado como sigue:

- MIGUEL ANGEL MELERO ULIVARRI: Hematomas difusos en fase de regresión puntiformes en espalda, cara anterior del brazo izquierdo, región sacra y cara posterior del muslo derecho. Ligera impotencia funcional en sentido lateral del cuello. Se le prescribe: pomada analgésica local; Dolo-Tanderil, sup. 1-0-1; Prednisolona, comp. 1-2-2. Régimen lácteo. Todo ello durante siete días.
- ALFREDO CASAL ORTEGA: Hematomas difusos en fase de regresión en espalda y costado derecho con ligera inflamación. Inflamación de nariz con hematoma en anteojos. Dolo-Tanderil, sup. 1-0-1; Prednisolona, com. 0-1-1; Régimen lácteo. Siete días.
- AGUSTIN RUEDA SIERRA: Hematomas diseminados más intensos en regiones deltoideas y dorsolumbar; heridas lineales de 2 cm. en ceja y región parietoccipital izda. Alega dolor general y frialdad en pies. Tratamiento: Calor local; Pomada termoanalgésica. Pase a E.G. para su observación.
- FELIPE HOMERO TEJEDOR: Hematomas difusos en la espalda y costado derecho y región abdominal izda. Tratamiento: Dolo-Tanderil, sup. 1-0-1; Alugelibys, com. 1-1-1; Rabro, comp. 1-1-1; Régimen lácteo. Todo durante siete días.
- JUAN ANTONIO GAMEZ TOVAR: Hematomas puntiformes en costado izdo., espalda, costado derecho y hombros. Se le prescribe vendaje comprensivo en oírculo; Dolo-Tanderil, sup. 1-0-1; Prednisolona, com. 0-1-1; todo siete días.
- JOSE LUIS DE VEGA GALLEGO: Herida en pómulo izdo. Inflamación en temporal. Hematomas difusos en fase de regresión en espalda, región lumbar y ambas caderas. Tratamiento: Buscapina Compositum, grageas, 1-0-1; Gefarnil, com. 1-1-1; Dolo Tanderil sup. 1-0-1; Rabro comp. 1-2-2. - Régimen Lácteo.- Todo ello 7 días.
- JORGE GONZALEZ SANCHEZ: Alega dolor en omóplato izdo. y contusiones leves en la cabeza. Cefalalgias. Extreñimiento.- Gefarnil inyec.- 1-0-0; Gefarnil comp 1-1-1; Alugelibys comp. 1-1-1; Dolalgial comp. 1-1-0; Antohemorroidales sup. 1-0-1; Pomada antihemorroidal, 1 tubo, Régimen Lácteo. Todo 7 días.
- PEDRO GARCIA PEÑA: Alega dolor abdominal a la inspiración completa Sup. clorobalsámicos 1-0-1; Mucolitico jarabe 0-1-1; ampicilina cap. 2-2-2; Régimen Blanco - Todo 7 días.

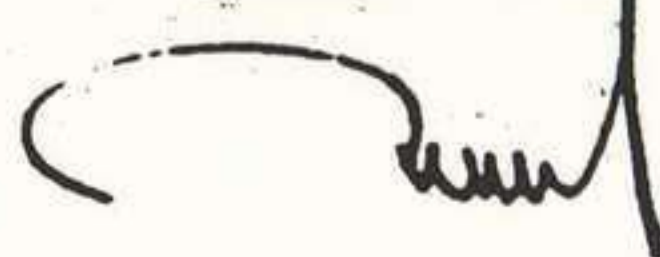
Lo que participamos a V.I. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid 13 de marzo de 1.978

DR. José Luis Casas García
Médico Jefe

DR. José María Barigow Perez
Médico Oficial

ción inmediatamente anterior a la muerte. Ninguna de ellas data de mas de veinticuatro horas antes de la muerte.

En un intento de descripción ordenada vamos a enumerar las mas significativas (S, sí; N, no; PS, podría ser; A, algunas):

N — Erosión lineal sobre la ceja izquierda de unos cinco centímetros.

S — Herida contusa en la cola de la ceja derecha de unos dos centímetros.

N — Pequeña herida contusa en región occipital, a la izquierda de la línea media.

PS — Contusiones en ambos tobillos, mas especialmente acusadas en el derecho.

N — Infiltración hemática en el dorso de ambas manos, mas en la derecha.

A — zonas contusivas en el tórax, en ambas regiones laterales, en precordio y en la región esternal.

PS — Zona contusiva sobre el hipocondrio derecho.

PS — Contusiones lineales en la cara externa del muslo izquierdo, así como en la interna del derecho, huella de vergajazos.

PS — Múltiples contusiones lineales, agrupadas en amplias equimosis en los hombros, en la cara externa de los brazos y en el borde cubital de ambos antebrazos.

N — En el dorso, y sobre la zona de livideces cadavéricas se aprecian grandes zonas de infiltración hemática en vida sobre las regiones escapulares, masas musculares paravertebrales y regiones de los flancos.

N — Sobre las nalgas son particularmente notorias, por cuanto estas regiones, pálidas por comprensión de decúbito, no se ven afectadas por las livideces cadavéricas: ambas nalgas presentan huellas de contusiones múltiples, preferentemente lineales, por acción de vergajo o agente contusivo similar.

PARA MEJOR INFORMACION; APRECIACION y OBJETIVACION de cuanto se ha descrito en este apartado se han tomado fotografías en color que se acompañarán, tan pronto las facilite el laboratorio, al presente Dictamen.

EXAMEN INTERNO.—Cráneo: El colgajo anterior de las cubiertas presenta tres zonas de infiltración mas o menos redondeadas, mientras que en el colgajo posterior la infiltración hemática es difusa, completa, especialmente intensa en la región de la nuca. Las meninges aparecen contusionadas sobre la región parie-

gencias Indeterminadas n.º 121 de 1978 por petición formulada de trasplante de organos del politraumatizado SANTIAGO Garcia Patron-Diaz, a otros enfermos, se recibe nuevamente llamada telefonica del Director de la Prisión para comunicar que el cadaver del interno a que antes se refirió, presenta algunos síntomas de ligeras lesiones en cabeza y cuerpo cuyo origen y transcendencia no puede precisar. Madrid catorce de marzo de mil novecientos setenta y ocho, doy fé.

DILIGENCIA DE INSPECCION OCULAR Y LEVANTAMIENTO DE CADAVER.—Seguidamente, el Ilmo. Señor Don Luis Lerga Gonzalbez, Magistrado Juez del Juzgado de Instrucción número Dos de Madrid, en funciones de Guardia, con mi asistencia y la del Médico Forense, Ministerio Fiscal y personal auxiliar del Juzgado, se constituyó en el Hospital Penitenciario, donde con el Jefe de Servicios y el Médico de guardia de dicho Centro se trasladaron a la Sala mortuoria en que se encuentra cubierto por

una manta el cadáver del recluso AGUSTIN RUEDA SIERRA, sobre una mesa, en posición decúbito supino, vistiendo únicamente pantalón de pijama, verde claro, que S. S^a ordena quitar, quedando totalmente desnudo; observándose que presenta múltiples hematomas en la casi totalidad del cuerpo, y destacadamente: en caras externas de los muslos de ambas piernas, menos pronunciados en región torácico-delantera y mucho en zona lateral-hepática; en la cara, de barba muy oscura y regularmente crecida, no se aprecian otras huellas que un pequeña herida en ceja izquierda y ligera erosión rectilínea —o arañazo— en la frente; en la región occipital de cabeza hay una herida, de poca profundidad y dimensiones, de la que ha salido un poco de sangre. Toda la parte posterior del cuerpo, desde la nuca hasta la rodillas, presenta un acentuado y casi uniforme color oscuro-violáceo, surcado de marcas rectilíneas, y analogos a las de las otras que antes se describen en el resto del cuerpo.

Por el Médico Forense se informa que el cuerpo del joven

tal izquierda, así como el cerebro, en el que aparece una zona de hemorragia subaracnoidea sobre el lóbulo parietal izquierdo. Los cortes practicados para estudio del cerebro muestran congestión cerebral con piqueteado hemorrágico. Hay integridad de las estructuras óseas tanto de la bóveda como de la base del cráneo.

Tórax: Están íntegras todas las costillas, así como el esternón. Sobre la sexta costilla derecha, y a nivel de la línea axilar anterior, existe un foco de contusión en forma de hematoma, como igualmente existe otro sobre la segunda costilla izquierda, próximo a su articulación esternal. Los pulmones están congestivos, aflorando espuma de pequeñas burbujas por las boquillas bronquiales seccionadas en los cortes practicados. El corazón es grande, voluminoso, con acentuada hipertrofia del miocardio a nivel del ventrículo izquierdo. Su peso es de 390 grs. Las cavidades derechas están repletas de sangre parcialmente coagulada. Escasa cantidad de sangre de similares características en las cavidades izquierdas ¹.

Abdomen: El estómago contiene abundantes restos líquidos, recién ingeridos que por sus características organolépticas pueden reconocerse como zumo de naranja. El hígado está fuertemente congestivo. La vesícula y su contenido son normales. El bazo tiene menos sangre de lo habitual. Los planos musculares de las paredes del abdomen están totalmente infiltrados de sangre en sábana en unas zonas, especialmente en los flancos y en placas redondeadas sobre el epigastrio e hipocondrio derecho. No se han apreciado huellas de contusión en la superficie de las vísceras de esta cavidad, ni en los cortes que se les ha practicado para su estudio. No se ha apreciado alteración macroscópica en las suprarrenales.

CONSIDERACIONES MEDICO-FORENSES.—Hemos encontrado un cuadro lesivo de excepcional importancia, demostrativo de sevicias en forma de contusiones múltiples que afectan prácticamente a toda la superficie corporal, que muestra signos inequívocos de haber sido apaleada hasta dejar al sujeto en situación tan lastimosa que no ha podido recuperar las constantes orgánicas falleciendo por el mecanismo del shock traumático, debido a la pérdida de sangre que supone su extravasación en el tejido celular subcutáneo y muscular.

El apaleamiento se ha ocasionado por varios objetos, siendo especialmente reiterativo el empleo de ob-

jeto contundente alargado de tipo blando, como puede ser la porra o vergajo. Sus huellas indelebles patognónicas las encontramos en los muslos, nalgas y espalda.

También se ha empleado objeto duro, de menor tamaño, del que son consecuencia indudable las contusiones pericostales a nivel de la sexta derecha y segunda izquierda.

No hay huellas de ataduras, por lo que la víctima ha podido intentar defenderse de la lluvia de golpes que sobre él ha caído, cubriéndose la cabeza y cara con las manos, de ahí las escasas lesiones en el rostro y en la mitad anterior de la cabeza, mientras que están especialmente contusionados el dorso de las manos y el borde cubital de los antebrazos.

Por descontado, que dada la fuerte complexión de la víctima (25 años), bien nutrido, atlético, 1,75 de estatura y perímetro torácico de 103 cms.) y el hecho señalado de que no estuvo trabado por ataduras, obliga a asentar que las lesiones fueron producidas por un grupo de agresores.

Las contusiones especialmente notables apreciadas en los hombros son huella de golpes aplicados para abatir al sujeto, para hacerle doblar las rodillas, o han sido aplicados en esta posición.

El hecho de que no se apreciara fractura alguna, ni de costilla ni de cráneo, y que, pese a ello, se hayan ocasionado contusiones intensas en los pulmones y en las meninges indica que el apaleamiento ha sido ejecutado con tecnicismo. Se puede afirmar que no es posible, salvo especial destreza, ocasionar tantas lesiones externas, respetando las estructuras óseas subyacentes.

Las contusiones repartidas por toda la superficie corporal han condicionado la infiltración hemática de los tejidos de la mitad posterior de la cabeza, de la cara externa de ambos brazos, de los hombros, de la espalda, lomos y nalgas, de las extremidades inferiores, de la región pectoral, del epigastrio, del hipocondrio derecho y de los flancos, amén de las infiltraciones viscerales consignadas en el examen del cerebro y los pulmones.

Toda esta sangre infiltrada en los tejidos ha sido secuestrada del torrente circulatorio, y en atención a la superficie contundida y al espesor de las equimosis y hematomas, podemos estimar su cálculo por encima de los tres litros.

Así se ha creado un estado de disminución grave, diseminada, de la perfusión de los tejidos, con deficiencia generalizada de la función celular.

examinado es cadáver desde hace aproximadamente cinco o seis horas; y que los hematomas y heridas que presenta le han sido producidos recientemente, antes de fallecer, con vergajos u otros instrumentos contundentes; quedando en ampliar este dictamen una vez practicada su autopsia.

A continuación, S. S^a interroga al Director del Centro, Don Eduardo Cantos Rueda, y otros Funcionarios presentes, sobre el origen de las lesiones, manifestándole que, al aparecer, las sufrió Agustín Rueda Sierra en la mañana de ayer, al ser trasladado a las celdas de aislamiento, caer por la escalera de la zona de cacheo, y más tarde haber de ser reducido por varios funcionarios con defensas de goma reglamentarias, ante la actitud agresiva adoptada, empuñando un cuchillo o instrumento analgo. El Señor Juez ordena que comparezcan inmediatamente en el Juzgado de Guardia para recibirles formalmente declaración a cuantos tuvieron participación en los hechos.

Con lo que se dió por terminada la presente, previo acuerdo del traslado

del cadaver al Instituto Anatomico Forense, donde le será practicada la autopsia y firma S. S.^a, Ministerio Fiscal, Medico Forense y de lo que yo, el Secretario, doy fé.

Esto corresponde a un estado de shock por hipovolemia ocasionada por la salida de gran cantidad de sangre de los vasos a los tejidos, a causa de los golpes recibidos en la mayor parte de la superficie corporal, con desgarró y atricción de arterias y venas y capilares de la piel, tejido subcutáneo, músculos y de algunas vísceras internas.

Este síndrome de shock se ha producido de forma gradual, extendiéndose más allá de las posibilidades de compensación. Es lógico suponer una primera fase asintomática, hasta que la extravasación superase el 20 % del volumen sanguíneo (un litro y medio aprox.), momento en que se presenta vasoconstricción generalizada, con descarga adrenérgica, taquicardia, palidez, sudoración, sed, frialdad de extremidades e inquietud.

A partir de este momento, las pérdidas adicionales de sangre producen un deterioro rápido de la circulación, con reducciones del gasto cardiaco, perfusión tisular y presión sanguínea que ponen en peligro la vida.

El tratamiento debe ser la restitución rápida del gasto cardiaco y la perfusión tisular. La medida mas efectiva, cuando como en este caso se debe a una reducción primaria en el volumen intravascular, es la infusión rápida de líquidos expansores del volumen: sangre total, plasma, sustitutivos o soluciones electrolíticas isotónicas.

La conjunción de las lesiones sufridas y la falta del tratamiento adecuado han conducido a la muerte.

De lo anteriormente expuesto se deducen las siguientes

CONCLUSIONES MEDICO-LEGALES:

- 1.^a—Que se trata de una muerte violenta.
- 2.^a—Que su causa ha sido un shock traumático.
- 3.^a—Que éste ha sido la consecuencia de un apaleamiento generalizado, prolongado, intenso y «técnico».
- 4.^a—Que no ha habido asistencia correcta desde el momento de las lesiones hasta la muerte.
- 5.^a—Que la muerte se ha producido de doce a diez y ocho horas después de recibir los golpes; durante las que se instauró paulatinamente el estado de shock que condujo a la muerte.

Ratificando su informe, firman con S. S.^a la presente, que se extiende para constancia, de lo que como Secretario, doy fé.

DECLARACION DE ALFREDO CASAL ORTEGA.—En Madrid, a quince de marzo de mil novecientos setenta y ocho. El Señor Juez, con mi asistencia, se constituyó en el Centro Penitenciario de Detención de Hombres de esta capital, y llamado a su presencia a Antonio Casal Ortega, quien comparece seguidamente y a quien S. S.^a recibe juramento, que presta en forma legal e interrogado conveniente, dice:

[...] que se encuentra condenado por delito de robo a mano armada y a disposición del Juzgado Central.

Que sobre las catorce horas del día trece del mes actual, fué llevado al despacho del Jefe de Servicios, Don Luis Liron, por un Funcionario del cual únicamente sabe se llama Nemesio [...]

Allí, el Sr. Liron le interrogó sobre lo que supiera de la excavación de la galería ewxiwurwmwnrw descubierta, al parecer, en la planta o parte baja de la Carcel, y al contestarle negativamente sin más ordenó que fuera trasladado «abajo», expresión por el cual, al parecer, se daba a entender que lo condujeran a una sala sita en las celdas de condenados a muerte, de la planta inferior del edificio, concretamente, la conocida por rotonda de «perra chica» [...]

Que fué Alfredo Mallo quien reiteradamente exigió del declarante le dijera el nombre de cuantos habían estado implicados en la apertura del hueco de galería antes referido, y al negarse el declarante a facilitar cualquier nombre o detalle, todos los allí presentes le golpearon brutalmente con las porras de goma, recordando que al menos recibió tres golpes a la altura de la nariz y ojos y multiplicidad de vergajazos en los brazos, espaldas y región intercostal. En la parte superior de la cabeza fué igualmente repetidamente golpeado con las gomas [...]

A nuevas preguntas manifiesta: Que cuando le ingresaron en la llamada Celda de Condenados a Muerte ya se encontraba allí Agustín Rueda y Miguel Ángel Melero Ulibarri, recordando que el primero se lamentaba constantemente, y se hallaba en un estado de postración profunda, acudiendo al poco el Doctor Barrigon, quien le reconoció, e incluso recuerda que le clavó unas agujas en las piernas para comprobar su sensibilización, comentando únicamente en tono irónico y reiterado que los dolores que aquejaba procedían de las humedades de la galería donde había estado trabajando y sin darle ninguna importancia. Agustín Rueda pidió al expresado Doctor y después reiteradamente al Funcionario de servicio en la galería —cuyas circunstancias personales no puede facilitar el declarante, excepto de que se trata de un hermano de un Jefe de Cen-

TRIBUNALES

Los reclusos de la acusación explican el grave estado en que encontraron a Rueda

EL PAÍS, Madrid

Los reclusos de Carabanchel que resultaron lesionados en marzo de 1978, con ocasión de los hechos que produjeron la muerte del joven anarquista Agustín Rueda, y que ejercen la acusación particular contra los 12 procesados, terminaron de declarar ayer ante la Sección Primera de la Audiencia Provincial de Madrid. A excepción de Miguel Ángel Melero Ulibarri —que sorprendió a los abogados de la acusación particular al negarse a declarar como testigo—, los demás reclusos explicaron el grave estado en que se encontraba Agustín Rueda, tras el apaleamiento de que fue objeto por los funcionarios de la prisión.

De modo similar a lo manifestado por José Vega Gallego y Pedro García Peña el pasado sábado, Jorge González y Alfredo Casal declararon ayer que comprobaron la situación de Agustín Rueda. González dijo que en algún momento llegó a pensar que se encontraba "clínicamente muerto". Por su parte, Casal explicó que aquel día vio a Agustín Rueda muy mal y sin sentir los pies, por lo que se lo dijo a un médico y éste le pinchó los pies con una aguja para observarle, si bien atribuyó la insensibilidad al frío originado por la humedad existente en la celda.

Juicio de Rueda

No quiso declarar el preso que denunció haber sido golpeado

MADRID.—Miguel Angel Melero Ulibarri, uno de los presos de Carabanchel que denunció haber sido golpeado el día en que murió Agustín Rueda, se negó a declarar ayer como testigo, en medio de la sorpresa de los abogados de la acusación particular.

Este interno es uno de los acusadores particulares en el juicio, junto con la familia de Agustín Rueda y otros presos más que dijeron haber sido golpeados el 13 de marzo de 1978 por los funcionarios.

Hasta ayer, según dijeron a Efe los acusadores particulares, Melero Ulibarri estuvo dispuesto a declarar, y ayer mismo mantenía esta postura cuando le visitó en la cárcel la abogada Ana Sanchís.

Jorge González, que estuvo un rato en la celda de aislamiento con Agustín Rueda, dijo que «no hay palabras» para describir cómo estaba su compañero, y que en un momento llegó a pensar «que estaba clínicamente muerto».

tro de esta Prisión— sin que ninguno de ambos le hicieran caso. Este último, concretamente, continuó en el tono de chanza e incluso cuando rogó que le llevaran al servicio para hacer sus necesidades, pidiendo ayuda, puesto que no podía andar, y respondiéndole aquél, que como no anduviera él por sí mismo, que le iba a levantar a porrazos. Finalmente, Agustín Rueda se hizo sus necesidades encima, permaneciendo en situación de postración aguda, lamentándose continuamente y repitiendo que tenía la impresión de que se iba a morir[...]

Que en la «rotunda de la perra chica» se le arrojaron a Agustín unos cubos de agua para poderle seguir interrogando ante la paliza que le estaban inferiendo. Que en los servicios colindantes, existen unas zapatillas y un pantalón de pana marrón, ya que en el citado lugar hizo Agustín sus necesidades encima de dichas prendas y sin poderse quitar el pantalón debido a su estado.

Leida, la ratifica y firma con S. S., doy fé.

DECLARACION

En Madrid, a diez de enero de mil novecientos ochenta, ante S. S.ª, estando presente yo, el Secretario, comparece quien expresa llamarse ALFREDO CASAL ORTEGA (...)

e interrogado convenientemente por S. S.ª y previa exhibición del escrito de veintiuno de noviembre de mil novecientos setenta y nueve y que figura unido a las actuaciones, al parecer de su puño y letra, y requerido para que reconozca si es auténtico, y se ratifica en su contenido, manifiesta: Que efectivamente lo reconoce como y que dada la circunstancia especial de su internamiento, permaneciendo en Herrera de la Mancha, en tanto subsista esa situación, y los condicionamientos que ello supone para su persona, se verá obligado a insistir en retirar la acusación formulada en estas actuaciones.

Que desea añadir que no pretende con ello significar, que el mencionado escrito, en la declaración que en el día de hoy presta ante este Juzgado, persiga conseguir un régimen de internamiento a su favor distinto del que corresponde, pero insiste, en que mientras permanezca en la prisión indicada de Herrera de la Mancha se verá constreñido a mantener el último escrito reiterando su acusación.

A nuevas preguntas para que exponga las causas reitradas, que le inducen a ello en el expresado Centro Penitenciario, indica:

Que a partir de su ingreso el tres de agosto ultimo en Herrera de la Mancha, nada mas llegar alli fue separado de otros reclusos, digo en presencia de los demas reclusos y al igual que todos los que llegan al expresado Centro, fue golpeado por el Jefe de Servicios Sr. Barroso, un tal Julio, alto, rubio y de gafas, no llega a los treinta años, un tal Paco (...)

Utilizaban porras, aunque tambien intermitentemente golpeaban con la mano abierta, cuando se dirigian a la cara. En esta primera paliza llegó a perder el conocimiento, recobrándolo cuando fue metido en la celda indidua, en la que estuvo cuarenta y dos dias aislado.

Por la noche de ese mismo dia, fue llevado por los funcionarios de servicios ante el Jefe del Servicio, Sr. Barroso, que le esperaba en el Holl de la Galeria de Aislamiento, sentado detras de una mesa en la cual se hallaba una pequeña carpeta que se habia traído el declarante con una serie de documentos relativos a denuncias e incidencias relacionadas con su vida dentro de las prisiones españolas. Quitandose una pistola que llevaba en la cintura, y depositandola sobre la mesa, se dirigió al declarante, en estos o analogos terminos: «vamos a leer todos estos documentos, y despues o te daré la mano, como amigo o le pegaré un tiro». A continuación leyendo las instancias y escritos de la carpeta, los que al parecer no eran de su agrado, se los entregaba al declarante, para que manteriomente los tragara, y pese a que por la repugnancia y dificultad de ello, al principio se resistia ante las amenazas de los golpes de otros funcionarios alli presentes, optaban regularmente a romper en pedazos pequeños los escritos e ir tragandoselos con ayuda de un botijo colocado exproxe para esto. Recuerda que fueron doce escritos, los que eliminados por este procedimiento de masticacion e ingestión.

Al cabo de tres horas aproximadamente que duró esta lectura e ingestion de documentos, el Jefe de Servicios le indicó conoia que habia denunciado a varios compañeros del Cuerpo de Presiones por su intervencion en la muerte de Agustín Rueda, y que se veia en la obligacion como tal compañero de defender, sin que le importara en ultimo termino si para ello era necesario cargarse «a cuarenta hijos de puta como el», con tal de conseguir esa defensa de intereses corporativo; por lo que le sugeria que formulara una instancia amplia y categorica, retirando la denuncia de los mismos,

Un recluso se niega a declarar en el «caso Rueda»

Madrid/YA

Miguel Angel Melero Ullbarri, uno de los presos de Carabanchel que denunció haber sido golpeado el dia en que murió Agustín Rueda, se negó a declarar hoy como testigo, en medio de la sorpresa de los abogados de la acusación particular. Este interno es uno de los acusadores particulares en el juicio, junto con la familia del recluso fallecido y otros presos más que dijeron haber sido golpeados el 13 de marzo de 1978 por los funcionarios. Hasta hoy, según dijeron los acusadores particulares, Melero Ullbarri estuvo dispuesto a declarar, y el pasado domingo mantenía esta postura cuando le visitó en la cárcel la abogada Ana Sanchís.

Los acusadores mostraron ayer su sorpresa por el cambio de actitud de Melero, que ni siquiera quiso hablar con ellos cuando fue trasladado a los calabozos de la audiencia provincial. Los letrados de la acusación particular señalaron que le habían encontrado «como traumatizado y nervioso». Melero fue conducido sin esposas ante el tribunal y, al negarse a responder, le bajaron a los calabozos para su traslado a Carabanchel.

En las primeras sesiones del juicio, Melero Ullbarri fue uno de los presos más citados por la acusación particular, como uno de los internos de Carabanchel que habrían sufrido palizas tras descubrirse un túnel de fuga en la cárcel. De hecho, era uno de los principales testigos de cargo

contra el director, subdirector y funcionarios de la prisión.

Otro de los presos presuntamente golpeados, Jorge González, que estuvo un rato en la celda de aislamiento con Agustín Rueda, dijo ayer que «no hay palabras» para describir cómo estaba su compañero, y que en un momento llegó a pensar «que estaba clínicamente muerto».

No sentía los pies

Alfredo Casal Ortega, otro de los Internos que denunció golpes, declaró como testigo que aquel día vio a Agustín Rueda muy mal y sin sentir los pies, por lo que se lo dijo a un médico y éste le pinchó los pies con una aguja para observarle, pensando que el frío que sentía sería por la humedad de la celda.

El juicio continuará con las declaraciones de los testigos, y seguirá en los próximos días, debido a que hay citados cerca de cincuenta personas para testificar, además de varios peritos.

● José Auge Calvete, de 39 años de edad, propietario de un comercio de artículos de piel en La coruña, fue encontrado muerto a golpes en el establecimiento de su propiedad por causas todavía desconocidas. El comerciante tenía su rostro completamente destrozado y su cuerpo presentaba diversas heridas. El fallecido, encontrado muerto ayer, había estado en una sala de bingo desde la que se dirigió a su establecimiento, donde se produjo la agresión.

INFORME

En Madrid, a quince de marzo de mil novecientos setenta y ocho, ante S. S.^a presente yo el Secretario, comparecen los Médicos Forense don Domingo Sastre Hdez. y don Gregorio Arroyo Urieta, mayor de edad, y de esta vecindad, a quién el referido señor Juez le hizo saber la obligación que tiene de ser veraz y las penas con que el Código Penal castiga el delito de falso testimonio en causa criminal; le recibió juramento que prestaron en forma legal, ofreciendo decir verdad en lo que sepa y se le pregunte, e interrogado convenientemente, dijo:

Que personados en la Prisión Provincial de Hombres de Carabanchel y cumpliendo órdenes de S. S.^a han reconocido a los reclusos siguientes y les han

para cuya redacción le daba tiempo hasta su próxima guardia (...)

Vista la situación de amenazas y malos tratos permanentes de que venía siendo víctima y el temor serio de que en algún momento pudieran atentar contra su vida los funcionarios, se puso en contacto con su Letrado, para retirar la acusación, y fruto de estas conversaciones fué el escrito que se le ha exhibido y que en este acto ha ratificado (...)

Por último, quiere hacer constar que en fecha que no puede precisar si fue antes o después del veintiuno de noviembre, fue llamado por el Director de Herrera de la Mancha, quien después de manifestarle el deseo que tenía de conocerle personalmente, llegó a reconocer que los medios empleados por los funcionarios en estos casos habían sido excesivos y concretando respecto a él le indicó que tenía noticias de que había retirado la denuncia contra los funcionarios de prisiones, en este sumario, con lo que esperaba que el comportamiento para con él sería más normal, ya que en otro caso y puesto que él personalmente no podía prestarle una vigilancia personal durante todo el día, temía que pudiera ocurrirle alguna desgracia. En estos o en otros términos análogos se expresó.

Leida, la ratifica y firma con S. S. junto con los Letrados asistentes, doy fé.

DECLARACION DE MIGUEL ANGEL MELERO ULIBARRI.—Seguidamente comparece ante S. S.^a presente yo el Secretario y con la del Ministerio Fiscal el epigrafiado al margen quien manifiesta haber nacido el 1 de marzo de 1948 en Vitoria, hijo de Miguel y de Sofia, soltero, guarnecedor, sin domicilio y a quien S. S. exhortó a decir verdad e interrogado convenientemente dijo:

Que se hallaba en el patio paseando, sobre la una y cuarto del mediodía del día trece, cuando fue llamado a través de los altavoces (...)

esperándole en la puerta del patio el funcionario Hermenegildo Perez, conocido por su nombre de pila, quien le condujo hasta el despacho del Jefe del Servicio, llamado Don Santiago, conocido por el alias «El Pistolero» sin que pueda precisar el apellido, el cual le ordenó que le bajaran a las celdas sin interrogarle. Hermenegildo le bajó las escaleras y cuanto descendió en el rellano, un funcionario conocido por «Groucho» le preguntó sobre las personas que habían intervenido en la realización del túnel a lo que contestó que no sabía y entonces «Groucho» le golpeó con la defensa en la cabeza y le obligó a entrar en la habitación conoci-

da por la «perra chica», entrando de golpe siete funcionarios: Groucho, Hermenegildo, Salamanca, Nemesis, Alfredo Mallo conocido por «Kun Fu» y algunas que no recuerda (...)

allí le golpearon todos los funcionarios llegando Hermenegildo a romper una «defensa», llegando a perder el conocimiento y cuando recuperó el conocimiento vio a «Groucho» que le estaba echando agua con una jarra. A continuación le sentaron en medio de la sala y poniéndole un huevo en la boca le dijeron que lo masticara, en concreto fue el funcionario Lara el que se lo dijo, el cual también había intervenido desde el principio en golpearle y todos los funcionarios alrededor del declarante le golpeaban con las «defensas», lo que duró unos quince minutos, el declarante pudo llegar a un rincón para disminuir los golpes pese a lo cual siguieron golpeándole. El declarante quedó tirado en el suelo hasta que llegó otro compañero a quien iban a interrogar y entonces le ordenaron los funcionarios ir a una celda lo que no pudo dado su estado físico por lo que Lara le arrastró a una de las celdas. Allí vio a Agustín y a otro Jorge González Sánchez que fue trasladado a otra celda, desde la celda siguió oyendo gritos y golpes a otros compañeros. Agustín le pidió masajes en las piernas lo que no pudo acceder dado su estado, pero cuando llegó Casal sí que pudo complacerle. Que no le preguntó a Agustín quien le había golpeado, puesto que se lo imaginaba. Que acudió Barigos porque le llamaron, porque tanto Agustín como el declarante le llamaron, al declarante casi ni le miró y a Agustín si le estuvo reconociendo y le dijo que eso no era nada pues era de la humedad del túnel y Agustín alegaba que de pequeño había tenido la «polio» por lo que el médico le pinchó con una aguja en las piernas, el doctor trajo supositorios para todos. Que pasada la media tarde llegó el doctor Casas ante las peticiones del declarante y de los demás compañeros y no recuerda si examinó a Agustín, porque los miraba por encima y volvió a traer supositorios y unas grageas, diciéndoles que les pondría a leche y a galletas, marchándose seguidamente (...)

la ratifica y firma con el señor Juez, Ministerio Fiscal presente, y de todo lo cual yo el Secretario, doy fé.

apreciado las lesiones que a continuación se consig-
nan:

JORGE GONZALEZ SANCHEZ, de 32 años de edad, presenta contusión en el hombro derecho con probable fractura de la extremidad distal de la clavícula. **Precisa estudio radiográfico.** No se aprecian señales de equimosis y sí la presencia de pequeños y múltiples hematomas en pericráneo, como los que pueden producirse golpeando con los nudillos. Pronóstico leve, s/complikaciones.

JOSE LUIS DE LA VEGA GALLEGO, alias el «timoli», de 25 años de edad, que presenta hematoma periorbitario izquierdo herida contusa en región malar izquierda y región occipitoparietal izquierda. Múltiples y pequeños hematomas en pericráneo.

Vergajazos múltiples entrecruzados en dorso y hombro derecho. Hematomas en ambas regiones glúteas, amplia contusión en parte baja del hemitorax izquierdo. Pronóstico leve, s.c.

ALFREDO CASAL ORTEGA, de 22 años de edad, apreciándole contusiones periorbitarias en ambos ojos. Múltiples hematomas en **pericráneo.** Ligeras contusiones en ambas regiones escapulares y en región lateral del torax, abdomen, así como signos de defensa en forma de hematomas en la cara externa de los brazos y borde cubital de antebrazo.

JUAN ANTONIO GOMEZ TOVAR, de 29 años de edad, presenta erosiones y contusiones en dorso superior de torax, brazo y hom-

bro derechos, con hematomas. Fractura de costilla en hemitorax izquierdo a nivel de 11.^a, en angulo anterior. Pronóstico menos grave.

MIGUEL ANGEL MELE-RO URIBARRI, quien presenta hematomas por contusiones múltiples en todo el dorso de forma que queda ocupado por un extenso hematoma que se extiende a región lumbar, ambos muslos y nalgas. Similares lesiones se aprecian en región lateral izquierda del abdomen y en cara externa del brazo derecho, exten-

diendose del hombro al coco. Igualmente, aparecen totalmente amoratados, congestionados y esquimóticos ambos hombros. Presenta dolor intercostal a nivel de 5.^o espacio, con incremento al esfuerzo y a la tos. Se impone estudio radiográfico. Pronóstico leve, salvo que la exploración radiográfica presente lesión ósea.

FELIPE ROMERO TEJEDOR, de 22 años de edad, que presenta contusion en orbita derecha con hemorragia conjuntival. Contusiones erosivas en

torso del torax, con hematomas lineales. Contusion con hematoma a nivel del extremo de la 12.^a costilla del hemitorax izquierdo. Hematomas en cara posterior de ambos muslos y rodilla izquierda. Hematomas a nivel de la nuca. Pronóstico leve salvo complicaciones.

PEDRO GARCIA PEÑA, a, «el rata», de 23 años de edad, que presenta contusion en hombro izquierdo y base de región externa. Pronóstico leve.

Leida se ratifican y firman con S. S.^a de que doy fé.



SUSCRIPCIÓN

Para suscribirse a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista el precio es de 2.200 ptas.

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

**VISOR
EDICIONES ANTONIO
MACHADO**

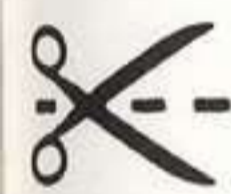
Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

Los suscriptores de *La balsa de la Medusa* recibirán uno de estos libros de regalo:

- * Francisco Franco, *Tratado de la nieve y de uso de ella*
- Alberto Corazón, *La evolución de un pictograma alfabético*
- Anónimo, *Historia de Nicolás I, Rey del Paraguay y emperador de los Mamelucos*
- A. Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*

Libros de tirada limitada y numerada, ampliamente ilustrados que *La balsa de la Medusa* regala a sus suscriptores.

* Marcar con una cruz el que se desee.



SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

_____ Provincia _____ abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo

aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista

LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

Los suscriptores de La Balsa de la Medusa recibirán uno de los libros de regalo:

- * Francisco Franco, Tratado de la nieve y de uso de ella
- Alberto Corazón, La evolución de un pictograma alfabético
- Anónimo, Historia de Nicolás I, Rey del Paraguay y emperador de los Mamelucos
- A. Rodríguez, Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid

Libros de tirada limitada y numerada, ampliamente ilustrados que La Balsa de la Medusa regala a sus suscriptores.

* Marcar con una cruz el que se desea.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núms. 5-6/1988

A. Lotha, *De nobis ipsis o Máximas morales more aristotelico*. Joan Didion, *El Album Blanco*. G. Abril, *Lo cómico y su reverso: homenaje a Charlot*. C. A. Conchillo y J. A. Sánchez, *Ulises y el silencio de las sirenas*. Amelia Valcárcel, *Del miedo a la igualdad*. V. Bozal, *Eduardo Arroyo: Veinticinco años después*. J. Seoane, *Antiguos, modernos y contemporáneos*. N. Chomsky, *La población y la violencia del estado*. C. Piera, *Tal vez un repaso*. Ch. Crego, *El arte extramuros*. C. Peña-Marín, *Cuerpos rotos*. J. M.^a García López, *Lo que ningún ángel sabe. Tres imágenes en el cielo sobre Berlín*. Notas de lectura, *Sobre el «Goethe, Heine» de Manuel Sacristán*, C. T. Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, V. B. W. Cañizares, *De la lógica-semiótica y el arte simulatoria*. Fca. Pérez Carreño, *Una ocasión perdida*. J. J. Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*. Fco. Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminativa*. A. Rivero, *Modernidad y emotivismo*. MacIntyre *tras la virtud*. Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre *La situación penitenciaria en España*. Extractos del Sumario de Agustín Rueda Sierra

5 PTS 1200

5 PTS 1200